CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

664

octubre 2005

DOSSIER

El suicidio en las letras hispánicas

Robert Louis Stevenson

Mi primer libro

Carmen de Burgos

La muerte de Larra

Roberto Hozven

La narrativa de Jorge Edwards

Centenario de Ernesto Halffter

Cartas de Buenos Aires y Alemania

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRACIÓN: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 /13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.
San Alfonso 26, (La Fortuna) - Leganés Madrid

Depósito Legal: M.3875/1958 - ISBN: 0011-250 X -NIPO: 502-05-001-3

Los índices de la revista pueden consultarase en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

664 ÍNDICE

DOSSIER
El suicidio en las letras hispánicas

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

Ilustraciones de la colección de la revista Caras y Caretas, *año 1913 (Buenos Aires) de la Biblioteca Hispánica.*

DOSSIER
El suicidio en las letras hispánicas

Coordinadora:
Blanca Bravo

TENTACIÓN



—Dime tu último deseo.
—...un cigarrillo 43.

ABSOLUTAMENTE LIBRES DEL TRUST

Los escritores españoles y la tentación de la muerte

Blanca Bravo

«No sé por qué, no sé por qué ni cómo
me perdonó la vida cada día».
Miguel Hernández.

«Y el espanto profundo de mirarse a las manos / como si uno aún un ser vivo fuera»[1]. Así se descargaba Leopoldo María Panero en uno de sus *Once poemas* firmados en el año 1992. La nostalgia –a pesar de todo– de la vida pasada, que considera peor de lo que pudo haber sido, la convicción de un terrible *ars moriendi* que acompaña al hombre desde que empieza a vivir –heredado en cada lectura de los escritores barrocos– y la posibilidad de dejar por escrito una muerte voluntaria son temas que se acumulan en los versos de Panero, unos versos que reflejan bien el pensamiento de un poeta obsesionado por el valor del fallecer. Sin embargo, a pesar de la literatura, Panero no ha logrado matarse. El escritor que intenta suicidarse, el que lo consigue y el que obliga al suicidio a sus personajes son algunos de los hilos que mueven este artículo, porque los escritores y la muerte conforman una pareja que viene de lejos, de lo clásico y los clásicos, desde el principio de la palabra. En uno de los relatos cortos más antiguos *Los dos hermanos: Anpu y Bata*, cuento egipcio fechado aproximadamente el año 1400 a. C., se hacía referencia al suicidio. Lo afirma Ron M. Brown en *El arte del suicidio*[2], un acertado análisis de la imagen de la muerte en distintas manifestaciones artísticas: escritura, pintura, cerámica. También la primera nota de suicidio conservada es de la civilización egipcia, data del siglo III a. C. y fue firmada por un consejero al faraón al que servía[3]. Los griegos valorarán posteriormente el suicidio

[1] *Leopoldo María Panero,* Poesía completa, 1970-2000, *Madrid, Visor Libros, 2001, p. 451.*

[2] *Ron M. Brown,* El arte del suicidio, *Madrid, Síntesis, 2002.*

[3] *Recoge el dato Ramón Andrés en* Historia del suicidio en Occidente, *Barcelona, Península, 2003.*

como una de las opciones de acabar una vida, como Medea, de la que Dida teme que se clave un puñal por despecho[4]. La muerte voluntaria de los antiguos, entonces incluso heroica, fue considerada un tema profundo y lo suficientemente importante como para que quedara perpetuado en los primeros papeles escritos y en las primeras obras de arte literarias.

El suicidio es un tema amplio y cargado de matices que permite numerosos calificativos: morboso, atrayente, tabú, intrigante y temido. En una brevísima consideración del acto del suicidio, recordamos que había sido venerado en la Antigüedad, silenciado en los principios del cristianismo, demonizado tras las teorías maniqueístas de San Agustín y recuperado para la estética de lo fatal en el siglo XIX cuando la locura romántica invadía la voluntad artística. El suicidio, en fin, acabó derivando en el siglo XX en dos lecturas radicalmente opuestas e imposibles de reconciliar: heroísmo o locura[5]. Sin embargo, en un sentido profundo, el suicidio –lo demostró Émile Durkheim en su ya clásico estudio titulado precisa y escuetamente así, *El suicidio*[6]–, tiene mucho de mezcla de desaparición y de deseo de desaparición. Una es real, el otro imaginario. Cuando Durkheim lo define como «todo caso de muerte que resulta directa o indirectamente de un acto positivo o negativo, llevado a cabo por la propia víctima que sabía que iba a producir ese resultado», quedan excluidas las acciones inconscientes que desembocan en la propia muerte. Y aquí es donde el misterio de la muerte voluntaria se hace mayor, ya que un muerto no puede contestar ninguna pregunta, no sabemos si pretendía realmente quitarse la vida o si sencillamente había estado coqueteando con la idea de dejar de ser cuando definitivamente –y, a lo peor, trágicamente en el último momento– desapareció. «Todo suicidio –escribió Castilla del Pino– deja pendiente el gran problema de la vida, es decir, el tema, por expresarlo de alguna manera, del texto que constituye el decurso existencial de cada cual»[7]. De forma que la muerte y la idea de la muerte son hermanas y desembocan en una bifurcación que marca los límites entre realidad y ficción. Y si alguien sabe de ficción, ésos son los escritores. Una

[4] *Eurípides,* Medea, *Barcelona, La Magrana, 1994.*

[5] *Para ampliar la historia de la valoración del suicidio remito al lector a* El arte del suicidio, *de Ron M. Brown e* Historia del suicidio en Occidente, *de Ramón Andrés, ambos referenciados en la bibliografía final.*

[6] *Émile Durkheim,* El suicidio. Estudio de sociología, *Madrid, Losada, 2004.*

[7] *Carlos Castilla del Pino, «Otto Weininger o la imposibilidad de ser», prólogo a* Sexo y carácter, *de Otto Weininger, Barcelona, Península, 1985, p. 5.*

gran cantidad de literatos decidió matarse y otros tantos escribieron sobre el suicidio. De los suicidados, es cierto que quizá por tratarse de personajes públicos, su muerte suele divulgarse de forma amplia y puede que la cantidad de escritores que decidieron autodestruirse no sea realmente significativa, comparada con otros grupos de población –no existen estudios, que yo conozca, sobre la tasa de escritores suicidados cada año–[8]. De hecho, en contraste con otras profesiones que implican un gran esfuerzo físico o una rutina abusiva, puede que los escritores se suiciden poco. Y, sin embargo, también se suicidan y ese último gesto puede rastrearse en las palabras que nos legan, como un trágico capítulo que cierra la biografía del autor como si se tratara de un esfuerzo postrero de creación.

Que hay numerosos escritores que decidieron matarse queda claro tras hojear algunas antologías recientes dedicadas a recoger plumas suicidas: Ambrose Bierce, Guy de Maupassant, Henri Roorda, Leopoldo Lugones, Jack London, Horacio Quiroga, Stefan Zweig, Virginia Woolf, Ryunosuke Akutagawa, Jacques Rigaut, Ernst Hemingway, Robert Ervin Howard, Cesare Pavese, Dazai Osamu, Malcolm Lowry, José María Arguedas, Dylan Thomas, Bohumil Hrabal, Calvert Casey, Héctor Álvarez Murena, Yukio Mishima, Sylvia Plath, Danilo Kis, Reinaldo Arenas y Luis Criscuolo constan en una de esas recopilaciones de material literario de suicidados[9]. En este caso, el orden se aplica por la fecha de nacimiento, de modo que esta lista heterogénea de nombres tiene poco más en común que lo de ser escritores que acabaron por matarse. Todos tuvieron un motivo, aunque no fuera más –ni menos ciertamente– que el cansancio de vivir.

Ningún escritor español se incluye en la mencionada antología prologada por Benjamín Prado, quien sentencia que «la muerte no tiene pasado». Y, sin embargo, el pasado esconde las razones que llevaron a la muerte a esos escritores. Decíamos que ningún español es incluido,

[8] *Felicia R. Lee en un artículo aparecido en* The New York Times / El País *reflexionó sobre la tendencia suicida de los poetas. Basándose en las ideas de James C. Kaufman, afirma: «Si se compara con la ficción y la no ficción, la poesía suele ser más introspectiva. Esto le ha llevado a concluir [a Kaufman] que probablemente los índices más altos de mortandad de los poetas estén relacionados con sus índices más altos de desequilibrio mental».*

[9] Suicidas. Antología, *Madrid, Opera Prima, 2003. Eduardo Tijeras, autor de uno de los estudios pioneros del tema de los escritores suicidas con su libro* El estupor del suicidio, *aparecido en noviembre de 1980, en el que enumera y analiza a otros tantos escritores. Después de un estudio teórico sobre las motivaciones del suicidio y de la consideración cultural y social del acto final, biografía a más de cincuenta escritores que acabaron cayendo en la tentación de la muerte voluntaria.*

pero también los hay, trágicos suicidas que murieron porque amaron demasiado la vida y se cuestionaron profundamente el sentido que tenía continuarla cuando consideraron que todo era ya para nada.

Que el atormentado Ernst Hemingway se pegara un tiro cansado de amores que empezaban y se rompían, agotado por un alcohol que le provocaba duras resacas y extenuado de luchar contra recuerdos bélicos instigadores, parecía previsible. Que la abandonada Sylvia Plath metiera la cabeza en un horno parecía consonante con su anterior intento de suicidio, con su desesperación por no ser –según creía ella– la mejor escritora, la mejor madre, la mejor esposa y supuso el final de la decepción que venía de otro intento de suicidio anterior. Incluso que se suicidaran Stefan Zweig, Horacio Quiroga, Virginia Woolf, Primo Levi y Reinaldo Arenas podría explicarse desde la desesperación de la huida, unos de los fantasmas, algunos de la locura y otros de la enfermedad. En este sentido, también podíamos esperar que el apasionado romántico que era Mariano José de Larra (1809-1837) acabara disparándose en la sien, en un gesto que cerraba una biografía hecha para la provocación en un tiempo que siempre consideró demasiado rancio. El genial periodista que fue Larra iba anunciando su muerte entre las líneas de sus artículos, en los que el lector avisado tiene que ver más un lamento que una crítica. Entendemos a Larra en su suicidio, dolido por los celos, atormentado, como buen romántico, por un amor no correspondido y recreamos su muerte con las palabras que nos dejó la escritora Carmen de Burgos en su excelente biografía –también romántica– del periodista[10]. Sin embargo, un toque de pesimismo crónico va tiñendo los artículos de Larra de dolor y de una ironía demasiado ácida. Dice Carmen de Burgos que la decisión fue pasional e irracional, pero es muy probable que Larra la hubiera sopesado en más de una ocasión, así que no resultaría tan irreflexiva, puesto que fue directo al arma y disparó sin dudar. Poco antes había escrito el «delirio filosófico» titulado *La nochebuena de 1836,* que acababa con una voz que golpeaba espiritualmente al *alter ego* del escritor: «Tú lees día y noche buscando la verdad en los libros hoja por hoja, y sufres de no encontrarla ni escrita. Entre ridículo, bailas sin alegría; tu movimiento turbulento es el movimiento de la llama, que, sin gozar ella, quema. Cuando yo necesito de mujeres, echo mano de mi salario, y las encuentro, fieles por más de un cuarto de hora: tú echas mano de tu corazón, y vas y lo arrojas a

[10] *Recogemos el fragmento del suicidio de Mariano José de Larra relatado por Carmen de Burgos en su estupenda biografía titulada* Fígaro *en el segundo artículo de este dossier.*

los pies de la primera que pasa [...] Inventas palabras y haces de ellas sentimientos, ciencias, artes, objetos de existencia. ¡Política, gloria, saber, poder, riqueza, amistad, amor! Y cuando descubres que son palabras, blasfemas y maldices. [...] Tenme lástima, literato. Yo estoy ebrio de vino, es verdad; pero tú lo estás de deseos y de impotencia...!»[11]. Toda una declaración de desasosiego. El 24 de marzo de 1909, en una cena de homenaje a Fígaro organizada también por Carmen de Burgos, el lúcido Ramón Gómez de la Serna hizo una estupenda crítica de la obra de Larra dividiéndola «en la de antes del suicidio y en la de dentro del suicidio». Realmente, la obra de Larra destila desengaño y la opción final podía intuirse.

Larra, uno de los mejores escritores modernos, se suicidó. Sin embargo, es cierto que si nos detenemos a observar la estadística de los escritores españoles suicidados, parece que se matan poco o, quizá, en menor medida que los escritores de otros países. El otro gran romántico, Gustavo Adolfo Bécquer, murió trágicamente joven, pero por enfermedad y tampoco contamos con escritoras suicidas a lo Woolf, Plath, Storni o Pizarnik como no sea que el «muero porque no muero» de la mística Santa Teresa deba entenderse como una llamada a la muerte. Este reclamo era, en realidad, un tópico místico y barroco del morir porque no se moría, un auténtico grito solicitando el suicidio, pero para renacer en otra vida divina y mejor. Como la Santa, San Juan de la Cruz solicitaba muerte en el siglo XVI. Le suplicaba a Dios en el *Cántico*:

Descubre tu presencia,
y máteme tu vista y tu hermosura.

Y también una variante del poema de Santa Teresa en las *Coplas de el alma que pena por ver a Dios*:

Oye mi Dios lo que digo
que esta vida no la quiero
que muero porque no muero[12].

Místicos, solitarios, atormentados y convencidos de que la vida es para sufrirla, esperando morir no para dejar de ser sino, precisamente,

[11] *Mariano José de Larra,* Artículos de costumbres, *Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 267-268.*
[12] *San Juan de la Cruz,* Poesía, *Madrid, Cátedra, 1989, pp. 251 y 267.*

para empezar a serlo. Esta tendencia está en consonancia con las enseñanzas de la *Biblia* donde podemos leer afirmaciones de Jesús que instigan al menosprecio de la vida física: «El que quiera salvar su vida, la perderá; y el que pierda su vida por mí, la hallará»[13]. De modo que el mártir se convierte en el auténtico ser espiritual. Esta noción de la muerte topa de frente con la convicción romántica que animó a Larra y, desde luego, con la mentalidad de algunas escritoras españolas de principios de siglo XX que quizá coquetearon también con la idea del suicidio –Margarita Nelken escribió *Mi suicidio* y Carmen de Burgos *El suicida asesinado*[14], dos textos que aparecieron en la colección *La novela corta*–, pero que nunca se decidieron por él, combativas y luchadoras como eran.

Más de sesenta años después de que Larra se disparara, Ángel Ganivet (1865-1898) se lanzó al mar desde un barco. Parece el suicidio de un visionario el de este escritor y diplomático que con apenas 32 años decidió que había vivido lo suficiente cuando se perdieron las últimas colonias. Cinco años después de su muerte, en 1904, su amigo Francisco Navarro y Ledesma editó las cartas que Ganivet le había enviado. Todas muestran un tono melancólico, pero especialmente una de ellas, fechada el 4 de enero de 1895, muestra el germen de la decisión del suicidio:

> «Puedo permitirme la satisfacción de entretenerme con mis imaginaciones para disfrazar las miserias de la vida e impedir que se acerque la idea del suicidio, que no resuelve nada tampoco, si como es de temer tenemos varias ediciones, y cuanto antes nos inutilizamos tanto antes nos echan tapas y medias suelas en el laboratorio de las almas, para lanzarnos a funcionar de nuevo en este planeta o en otro, si hay varios que nos ayuden en estas faenas»[15].

El autor de *Idearium español*, una lúcida recopilación de artículos críticos sobre el país, murió joven, cuando su carrera empezaba a gestarse, y, lo decía Fernández Almagro en el prólogo a las *Obras completas* del escritor, «para la inmensa mayoría de los españoles, Ganivet nació en el instante mismo de arrojar el despojo de su vida a las hela-

[13] *Ramón Andrés,* Historia del suicidio en Occidente, *op. ct., p. 81.*

[14] *Margarita Nelken,* Mi suicidio, La novela corta, *nº 474, diciembre, 1924 y Carmen de Burgos,* El suicida asesinado, La novela corta, *nº 339, junio, 1922.*

[15] Epistolario, *cartas de Ángel Ganivet editadas por Francisco Navarro y Ledesma, Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, Leonardo Williams Editor, 1904.*

das aguas del Duina»[16]. La curiosidad por la vida de quien decide quitársela ha dado el éxito a numerosos escritores. Moría el hombre y nacía la leyenda.

Ya a principios del siglo XX el escritor Felipe Trigo (1865-1916), considerado uno de los mejores narradores eróticos, se suicidó. En plena monarquía de Alfonso XIII el autor de *Jarrapellejos* optó por acabarse. Años después, las muertes de los escritores se debieron a la contienda civil y no tanto a la renuncia personal. Transcurrido prácticamente todo el régimen franquista, en el año 1972, se mataron dos escritores catalanes: el barcelonés José Mallorquí (1913-1972) y el tarraconense Gabriel Ferrater (1922-1972) –de quien habla largo y tendido Jordi Amat en un artículo de este dossier–. Mallorquí, famoso creador de *El coyote*, llevaba cientos de títulos publicados cuando su mujer falleció y él se vio sin ánimo de continuar. «Utilizó un colt, el mismo tipo de revólver que imaginativamente hizo manejar con destreza a sus personajes»[17], como escribió Eduardo Tijeras en su documentado libro *El estupor del suicidio*. Dejó una nota encima de la mesa: «No puedo más. Me mato. En el cajón de mi mesa hay cheques firmados. Papá. Perdón.» Claude Guillon e Yves Le Bonniec afirmaban en un análisis de las motivaciones del suicidio: «Es no poder vivir lo que empuja a morir»[18]. Y ese empuje es el que encontró Mallorquí cuando se vio solo y desahuciado sin su esposa.

Alfonso Costafreda (1926-1974), poeta de la generación del 50, escribió *Suicidios y otras muertes* y poco después se mató. Dejó escritos versos profundos y cargados de intenciones, como los últimos del titulado *Mas no vosotras*, referido a las estrellas:

> Algo brilla sin fin, mas no vosotras,
> mientras ansioso yo pregunto...
> La muerte brilla cegadora
> en el aire que apenas
> es un manso susurro.

[16] *La referencia completa rezaba: «Sus libros antecedieron en muy poco tiempo a la muerte del autor. Y al sobrevenir ésta en circunstancias más que dramáticas, por complicarse en ellas el amor y la locura, gestores del suicidio en tremenda colaboración, un terrible sensacionalismo acreció el interés que ya empezaba a despertar el extraño y distante personaje.»* Epistolario, *op. cit., p. 13.*

[17] *Eduardo Tijeras,* El estupor del suicidio, *op. cit., p. 260.*

[18] *Claude Guillon e Yves Le Bonniec,* Suicidio. Técnicas, historia, actualidad, *Barcelona, A. T. E., 1983.*

La muerte se convertía en una idea atractiva, también para José Agustín Goytisolo (1928-1999), compañero de la generación de los 50 del mencionado Costafreda y también de Carlos Barral y Gil de Biedma, amigo de José Ángel Valente y José María Caballero Bonald. Después de ganar prestigiosos premios de poesía –Premio Adonais y Ausias March–, y tras publicar estupendos libros, decidió quitarse la vida lanzándose por el balcón. Luis Antonio de Villena escribió sobre él: «Bebedor, fumador, vitalista, hombre de la vida como libertad y como exceso, tuvo al final de su vida innumerables depresiones.» Parece que estaba inmerso en una de ellas cuando dio el salto fatal, dejando como legado sus poemas y, especialmente, *Palabras para Julia*, para la hija y para el que leyera.

Y, en fin, logró suicidarse Ramón Sampedro (1943-1998). Sampedro es un escritor peculiar. Lanzado a la escritura para explicar la que él considera una lógica solicitud de suicidio, acabó escribiendo poemas intimistas profundos y cargados de emoción, como el que sigue:

Un amigo
que sienta como yo el mismo latido;
un amigo
que su corazón sea el mío, y el mío suyo;
un amigo
que su dolor sea el dolor mío;
un amigo
para poner fin al dolor infinito;
un amigo
que me preste su mano para mi suicidio;
un amigo
que no crea en dioses sino en el amigo;
un amigo
que nos remate cuando estemos de muerte heridos.
Ese amor existe, pero está prohibido.

Son versos arrebatados y arrebatadores que transpiran el deseo de la muerte que no podía llevar a cabo porque durante años estuvo ligado a una cama sin poder mover más que la cabeza después de un trágico accidente. Este escritor suicida está recientemente de moda porque una excelente película dirigida por Alejandro Amenábar y protagonizada por Javier Bardem ha recogido su figura[19]. Ramón Sampedro es quizá

[19] Mar adentro, *2004.*

el escritor suicida que pregonó durante más tiempo su intención de morir y su desesperación por ser materialmente incapaz de suicidarse. *Cartas desde el infierno* es un volumen que recoge poemas como el precedente, además de cartas que mantuvo con quien quiso cartearse con él y breves ensayos verdaderamente filosóficos que se cuestionan la voluntad de morir. Prácticamente en todos los textos aparece la idea del suicidio. Es sobrecogedor, todavía más pensando que tenía que escribir con la boca, agotado por el esfuerzo y que de sus largas horas enfrentado al papel en blanco que colgaba frente a su cabeza lúcida surgieran palabras como las que recoge el libro: «Y no me dejan ser ni muerto ni vivo / estos locos y alucinados desquiciados.» Son los versos finales del poema *¿Y cómo hablo de amor si estoy muerto?* El sentimiento desgarrado se modera en los ensayos cortos que van flanqueando a lo largo del libro los versos doloridos: «La persona que acepta su propia muerte lo hace porque intuye alguna forma de trascendencia. Puede resultarte inexplicable. Pero mantener en los individuos el temor psicológico al castigo por actuar libremente llega a ser la forma más eficaz de dominarlos. Y también la de destruirlos.

«Cuando la muerte voluntaria tiene como único fin liberarse de un sufrimiento dramático, siempre sobrevive como trascendente un acto de la bondad humana, que es la única forma de acceder al nivel de una bondad divina»[20]. Toda su escritura es un grito de auxilio solicitando precisamente –paradójicamente, para muchos– la muerte.

Sin embargo, si en muchos suicidas podemos observar rasgos que insinuaban su final, hay otros muchos que han coqueteado en los escritos con la idea de la autodestrucción y no la llevaron finalmente a cabo. Uno de los grandes lúdicos de la literatura española es Ramón Gómez de la Serna, quien en su libro *Senos*, en uno de los fragmentos de *Disparates* titulado «El suicida», escribió un *divertimento*:

> Siempre estaba abriendo libros nuevos, como interminable guillotina...: ras y ras y ras y ras... Nunca acababa de abrir libros...: ras... ras... ras... ras... interminablemente.
>
> Su cortapapeles era fuerte y afilado, uno de esos cuchillos de campo cuyo puño es una pata de ciervo impregnada de su bondad nativa, en contraste con la crueldad de la hoja.
>
> Ras, ras, ras...: más libros.
>
> Ras, ras, ras...: más libros.

[20] *Ramón Sampedro,* Cartas desde el infierno, *Barcelona, Planeta, 2004.*

Cansado de abrir tantos libros, y sin tiempo para leerlos todos, se mató con el cortapapeles[21].

Esconde, sin embargo, un leve tinte de angustia existencial el suicida que no puede leer todos los libros que quisiera y con el arma en la mano decide morir. Otro de los escritores que evoca el suicidio reiteradamente es Miguel Hernández, a quien le sobraba el corazón cuando escribía versos con claras referencias fatales:

No puedo con mi estrella.
Y me busco la muerte por las manos
mirando con cariño las navajas,
y recuerdo aquel hacha compañera,
y pienso en los más altos campanarios
para un salto mortal serenamente.

Quien se buscaba la muerte por las manos, acabó enfermo en una cárcel franquista, recordando la República y pensando en el hijo. Gómez de la Serna acabó en Buenos Aires, muy lejos de su Rastro querido, buscando publicaciones que acogieran sus veteranas greguerías.

La poesía es quizá el género que predispone en mayor medida a la reflexión sobre la muerte. Pero es muy probable que la tendencia religiosa del país haya llevado a una actitud comedida de los escritores españoles ante la opción del suicidio. Podemos realizar incluso un pequeño ejercicio comparativo: observar el final de las grandes heroínas realistas. Todas ellas encaraban los problemas drásticamente. La atormentada Anna Karenina, se lanzó a un tren y la también torturada Emma Bovary bebió veneno que acabó con su vida debilitada. Eran actos convertidos en una especie de redenciones finales, sacrificios humanos. Sin embargo, la literatura española, más reacia a matar a sus heroínas, salva a Ana Ozores. En efecto, la adúltera de Clarín no se mata, no renuncia a su vida y acaba tirada en el suelo de una iglesia, derrotada, superada, pero no muerta. Indudablemente, la religión ha tenido siempre en la literatura española un papel fundamental. En estos términos, parece que el escritor español está más tentado que convencido.

Es indudable que numerosos personajes de la literatura española acaban suicidándose. Desde que en *La Celestina* (1499) Melibea se

[21] *Ramón Gómez de la Serna,* Obra completa, *Barcelona, Círculo de Lectores.*

lanzara al vacío desde el torreón de su casa por amor a Calixto y por despecho, muchos personajes de obras españolas se han suicidado. En la literatura contemporánea del siglo XX, concretamente en las novelas de preguerra, novelas de tendencia crítica, los personajes se suicidan al no encontrar una solución a sus problemas. Es el caso de Álvaro Jiménez, el protagonista de la tercera novela de Carranque de Ríos, *Cinematógrafo* (1936)[22], quien se lanza por el Viaducto madrileño atormentado por un mundo materialista que lo supera. También en la novela de posguerra hay personajes suicidados, pero ocurre que no suelen ser protagonistas. En *Nada* (1944)[23], de Carmen Laforet, muere Román, el tío misterioso y bohemio de la apocada protagonista, mientras que en *La colmena* (1951)[24] moría ahorcada la madre de uno de los personajes homosexuales de la novela. El suicidio de posguerra es la renuncia escondida, el acto impuro, la salida desesperada.

Se escandalizaba Rosa Montero en un artículo reciente de la elevada tasa de suicidios en la época contemporánea. Las palabras finales de su artículo titulado «El suicida egoísta» son significativas de su posición: «Algo debemos estar haciendo muy mal para matarnos tanto, y el problema no parece ser la dureza de la vida, sino el endurecimiento fatal de los sentimientos»[25]. Y, sin embargo, los escritores que se suicidan no endurecen los sentimientos, sino que los llevan a flor de piel y viven atormentados por no saber cómo adiestrarlos. De hecho, la relación entre los escritores y el suicidio se explica, en la mayoría de ocasiones, porque se han visto desbordados por emociones vibrantes, aturdidos por la fuerza de unas pasiones que los ha superado. En muchas ocasiones la palabra era la redención, como en estos versos de Alfonso Costafreda:

> Y en la fe de mi verso sabiendo, sin vacilar afirmo
> el absoluto sentido de la vida
> en una tierra sin sentido[26].

Y cuando concluían que estaban viviendo en una tierra sin sentido tenían que escribir o morir. Y unos llegaron a tiempo a la pluma, pero a

[22] *Andrés Carranque de Ríos,* Cinematógrafo, *Madrid, Espasa-Calpe, 1936.*
[23] *Carmen Laforet,* Nada, *Barcelona, Destino, 1999.*
[24] *Camilo José Cela,* La colmena, *Madrid, Noguer, 1986.*
[25] *Rosa Montero, «El suicida egoísta»,* El País Semanal, *24-10-2004.*
[26] *Alfonso Costafreda, «Versos escribo»,* Ocho poemas, *recogido en* Partidarios de la felicidad, *de Carme Riera, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.*

otros se les puso la pistola por delante. Y entonces unos escribieron y para otros llegó el frío y agusanado silencio.

Estudios sobre el suicidio

ANDRÉS, Ramón, *Historia del suicidio en Occidente*, Barcelona, Península, 2003.
BROWN, RON M., *El arte del suicidio*, Madrid, Síntesis, 2002.
DURKHEIM, Émile, *El suicidio. Estudio de sociología*, Madrid, Losada, 2004.
GUILLON, Claude e Yves Le Bonniec, *Suicidio. Técnicas, historia, actualidad*, Barcelona, A. T. E., 1983.
MISRAHI, Alicia, *Adiós mundo cruel. Los suicidios más célebres de la historia*, Barcelona, Océano, 2003.
SZASZ, Thomas, *Libertad fatal. Ética y política del suicidio*, Barcelona, Paidós, 2002.
TIJERAS, Eduardo, *El estupor del suicidio*, Madrid, Editorial Latina, 1980.

Otras fuentes utilizadas

BURGOS, Carmen de, *El suicida asesinado, La novela corta*, nº 339, junio, 1922.
CARRANQUE DE Ríos, Andrés, *Cinematógrafo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
CASTILLA DEL Pino, Carlos, «Otto Weininger o la imposibilidad de ser», prólogo a *Sexo y carácter,* de Otto Weininger, Barcelona, Península, 1995.
— *Un estudio sobre la depresión*, Barcelona, Península, 2002.
CELA, Camilo José, *La colmena*, Madrid, Noguer, 1986.
CRUZ, San Juan de la, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1989.
EURÍPIDES, *Medea*, Barcelona, La Magrana, 1994.
GANIVET, Ángel, *Epistolario*, ed. Francisco Navarro y Ledesma, Madrid, Biblioteca Nacional y Extranjera, Leonardo Williams Editor, 1904.
HERNÁNDEZ, Miguel, *La savia sin otoño. Antología poética*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
LAFORET, Carmen, *Nada*, Barcelona, Destino, 1999.
LARRA, Mariano José de, *Artículos de costumbres*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
LEE, Felicia R., «Se retiran pronto, pero sin cortesía, a la noche eterna», *The New York Times / El País*, 10-6-2004.
MONTERO, Rosa, «El suicida egoísta», *El País Semanal*, 24-10-2004.
NELKEN, Margarita, *Mi suicidio, La novela corta*, núm. 474, diciembre, 1924.
PANERO, Leopoldo María, *Poesía completa, 1970-2000*, Madrid, Visor Libros, 2001.
RIERA, Carme, *Partidarios de la felicidad*, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
SAMPEDRO, Ramón, *Cartas desde el infierno*, Barcelona, Planeta, 2004.
VV. AA., *Suicidas. Antología*, Madrid, Editorial Ópera Prima, 2003.

La muerte de Larra*

Carmen de Burgos

Amanece un día de este invierno de Madrid, claro, gris y frío. Fígaro está aun acostado cuando su criado le entra una carta. ¡Carta de Dolores! Debía ser una engañosa carta en la que ella se prestaba a oírlo, una carta pérfida que trae al corazón de Fígaro el último rayo de esperanza. Cree que consiente en verlo, porque aún queda amor en su alma. La han alejado de él intrigas y calumnias que aún podrá desvanecer; él disipará sus miedos, sus indecisiones; su amor triunfará de la infamia. Se hallará una fórmula acomodaticia para no separarse.

Fígaro salta del lecho y escribe. Es lo único que escribe aquella mañana. El maravilloso hablista traza atropelladamente estas líneas que fotograbamos, mal construidas, dobla el papel, lo cierra con una oblea y no le pone dirección.

«He recibido tu carta. Gracias: gracias por todo. Me parece que si piensan ustedes venir, tu amiga y tú, esta noche, hablaríamos y acaso sería posible convenirnos.

En este momento no sé qué hacer. Estoy aburrido y no puedo resistir a la calumnia y a la infamia. Tuyo».

* *Carmen de Burgos (Almería, 1867–Madrid, 1932) es considerada hoy como una precursora de ideología moderna por las feministas que buscan en su tarea y en su propia vida –profesora separada, maestra por obligación y atrevida periodista– un modelo de actuación femenina rebelde cuando la mayoría del género seguía las normas. Carmen de Burgos constituye, junto con Victoria Kent, Clara Campoamor y Margarita Nelken, uno de los puntos de referencia indiscutibles cuando se trata de valorar la intelectualidad femenina española de principios de siglo. Su obra es nutrida. Novelas, novelas cortas, cuentos, artículos periodísticos, biografías y ensayos salieron de su pluma desde que en 1900 empezó a escribir* Ensayos literarios *hasta el año de su muerte. De entre sus numerosos títulos, la biografía que la escritora nos legó del escritor romántico Mariano José de Larra es sin duda uno de los más destacados. En efecto,* Fígaro *tiene muchos valores. Uno importante era que la escritora pudo reconstruir los momentos finales de Larra porque contó con el testimonio de la familia, que también le regaló un baúl lleno de cartas y objetos personales del periodista. Además, analiza con profundidad la mentalidad y la literatura de Larra, periodista de ácida letra que vivió sus 28 años entre 1809 y 1837. El capítulo XVIII de la biografía se titula escuetamente así: «El suicidio» y recrea las últimas horas de Larra, de aquel lunes 13 de febrero de 1837.*

Fígaro. (Revelaciones, ella descubierta, epistolario inédito), *Carmen de Burgos. Epílogo por Ramón Gómez de la Serna, Madrid, Imprenta de Alrededor del Mundo, 1919.*

Hace entrar a la persona que le ha traído la carta; es una muchacha joven a la que interroga ansioso, al par que asegura su fidelidad con nuevas dádivas.

Después de la breve conversación Fígaro se queda contento, alegre, lleno de optimismo. La esperanza renace. Se asoma al balcón y la silenciosa calle de Santa Clara le oprime el corazón. Vuelve a hallar en ella algo de ese inmenso cementerio que ha visto en Madrid, el pavimento mojado, las paredes húmedas, los muros de Santiago, y aquel jirón de cielo tan pesante que parece servir de toldo. Cielo gris, que deja adivinar el sol bajo la masa blanda que se desploma sobre la tierra. Vuelve la vista hacia la habitación y también le parece descuidada, fría, triste. Tiene esa frialdad de las habitaciones en donde no hay amor, ese aspecto que toman las casas abandonadas. Fígaro llama a la criada y al criado que lo sirven. Es preciso arreglarlo y embellecerlo todo. Ordena que se enciendan todos los braseros, que pongan flores en los búcaros, hay que vestirlo todo de fiesta y de alegría. Él mismo se viste con la elegancia de costumbre, envía a llamar al peluquero para que lo peine y le arregle la rizada barba. Come de prisa, distraído un momento con las gracias de su Adelita; pero nervioso, inquieto, deseando acelerar las horas.

Acabada la comida sale, lo envuelve la alegría de la calle, en aquel segundo día de Carnaval. Las máscaras ponen la nota pintoresca de color, con brochazos de sus alegres percalinas; resuenan los gritos, las músicas, los ecos de la voz gangosa, voz chillona, voz de máscara; se establece esa mayor sinceridad que da el taparse la cara. El autor de *Todo el año es Carnaval* se mezcla a la multitud, va a casa de Delgado, su editor; pasa por la redacción del periódico, entra a ver a Mesonero Romanos y al lado suyo, influido por esa dulce paz espiritual de Mesonero, Fígaro habla de sus proyectos y le propone la colaboración en su Quevedo. Mesonero que es de sus buenos amigos, de los que no sienten la envidia, se queda satisfecho de ver a Fígaro lleno otra vez de confianza en lo porvenir, de ansia de vida, de creaciones, de trabajo; lleno de proyectos y de entusiasmo. Ha abandonado su tristeza, su pesimismo; se diría que renace.

¿Por qué extraña condición de su espíritu Fígaro que tiene toda el alma llena de otra mujer va a visitar a su esposa? Pepita está convaleciente de una afección catarral, y su marido pasa todos los días a verla. Este día ella se sorprende de hallarlo tan contento. Animada por esto le propone salir e ir a ver a la niña; pero Larra le dice que aquella noche espera a unos amigos.

Desde casa de su esposa Fígaro vuelve a la suya. Ni está desesperado ni piensa en hacer un recuento de su vida, como el que hace confesión general, ni ha deliberado suicidarse. Está más alegre, más confiado que nunca. Estremece contemplar el aspecto de esta breve e intensa felicidad. ¡Va a esperarla a ella! Siente temblar su corazón en la zozobra de la espera, en esa duda cruel del amor impaciente. ¿Vendrá? Está caldeada la estancia, las luces encendidas... no se atreve a abrir un balcón para no enfriar la habitación; va de la puerta a la ventana... levanta los visillos, escucha... En esos momentos vive toda la eternidad de su vida en la intensidad. La cocinera entretiene a la niña; el criado, advertido, espera. El Carnaval es propicio para aquella cita; la sombra, manto necesario para envolverla en su visita, cae poco a poco, y Dolores entra. ¡Dolores! ¡Es ella! ¡Está allí! ¿Dónde están los discursos que Fígaro había preparado? ¿Qué es lo que quería decirle? No tiene más que ojos para contemplarla y corazón para quererla.

La amiga –que ha referido después esta entrevista a la misma esposa de Fígaro– queda en la antesala. Ellos no cierran la puerta. Fígaro le habla de su amor, de sus padecimientos; suplica. Hay lágrimas en su voz. Ella está dueña de sí, coqueta. A las súplicas de Fígaro contesta con frialdad. Está decidida a irse con su esposo, a rehacer su vida, no quiere seguir en una situación equívoca.

–¿Por qué has venido? –pregunta él.

–¡Quiero que me devuelvas mis cartas. No debe quedar nada entre nosotros!

Él la oye como el que no comprende, no puede, no quiere comprender. Ella se levanta, cruje el raso de su falda y esparcen perfume de rosa los encajes de su mantilla. Como queriendo dar ejemplo, deja sobre la mesa la carta que Fígaro le ha escrito esa mañana, e imperiosamente demanda las suyas. Sólo ha querido verlo para eso... para asegurar su tranquilidad. Su voz es dura, sus palabras crueles; llegará a azotarlo con el insulto si se niega. Fígaro suplica aún. Como la escena se prolonga y él pasa de la súplica a la violencia, la amiga aparece, interviene...

¡Fígaro le da las cartas! Una visión de muerte pasa por él, una visión de crimen. Quiere salvarse, apartarla, y llama. Aparece el criado.

–Acompaña a estas señoras.

No es la primera vez que en sus días más felices la ha acompañado Pedro...

Fígaro se siente enloquecer; no están solos, ya no puede él llorar; ya no puede estrecharla entre sus brazos y ahogarla en ellos an-

tes de dejar de verla para siempre. Aún en el momento último retiene su mano y bebe en el calor y el roce de su piel la vida toda. No es una despedida. Es una pregunta. La busca del último resquicio de esperanza.

–¿Adiós?

No puede creer que aquella mujer que lo ha amado lo pueda abandonar así. Pero ella responde:

–Adiós.

–¿Adiós para siempre?

–Sí.

Se aleja... ¡No hay remedio! La ola de la pasión y del dolor envuelve a Fígaro. No piensa, no reflexiona, no se da cuenta de nada. ¡Es un dolor bárbaro el suyo! ¡Se ha ido! ¡No la verá más! Él no concibe ya la vida. El *Siempre*, el invencible *Siempre* lo anonada. Rabia, dolor, impotencia; rebeldía, contra lo invencible, lo supremo, lo inconcebible. Uno de esos momentos en que no hay cielo, ni aire... en que el mundo se abre, cortado a pico por un hachazo, y no tenemos dónde poner el pie. Se ha concluido todo... la locura invade el cerebro... no recuerda... no hay hijos... padres... gloria... nada. Es imposible vivir en el vacío. El alma se va... el alma corre, el alma vuela... la sigue... la acompaña... la anhela. Es el alma deseosa de escaparse la que lo guía... ¡Desdichadamente las pistolas están allí, en la caja amarilla! Son el remedio... no puede sufrir aquel dolor bárbaro de su corazón... Se aplica la pistola a la sien, sin fijarse en nada, loco, apresurado, pensando quizás que Dolores va a volver al oír la detonación y que va a revivir en brazos de ella... ¡Dispara!

Dolores no ha salido aún de la casa. El ruido del disparo y la caída del cuerpo y de los cristales del balcón producen un ruido que oyen todos. Los otros no sospechan nada. Dolores, sí. Tiene la visión de lo que ha sucedido. Pero en vez de dolor y amor siente pánico de verse descubierta; con voz temblante y emocionada dice al criado:

–Vuélvase usted... vuélvase, Pedro. Pueden necesitarlo...

No se atreve a decir más y aprieta el paso, se aleja, huye... Nadie la acusará de asesinato, pero ella sabe que su mano, que aún guarda la presión de la mano de Fígaro, ha disparado un arma. Sabe que es ella quien lo ha matado. Los pasos breves y rápidos de las dos mujeres se pierden resonando a lo lejos sobre las desiguales losas de la calle de Santa Clara. A sus ecos responden las campanas de Santiago doblando lastimeras por las ánimas... Fígaro no es más que un cadáver que yace

sangriento y abandonado... no ha recogido nadie su último suspiro, ni su última mirada... sobre la mesa habían quedado unas cuartillas y la carta que le devolvió Dolores.

Parece que un velo de muerte cubre la casa, un estremecimiento de temor agita a todos. Es más triste, más lastimera la voz de las campanas de Santiago. Ella sabe que doblan por un muerto más. Que en el aire vaga aún el suspiro de otro agonizante. Las campanas de Santiago lloran; es como si quisieran con sus dobles dar el viso de que un hombre agoniza y muere solo y abandonado; de que hay un cadáver a quien nadie se acerca. Las campanas quisieran ser como esas campanas que tocan a fuego y hacen correr a las gentes para remediar el siniestro. Pero nadie las entiende, ellas lloran, doblan, plegan... a sus ecos lastimeros responde el alegre bullicio de las máscaras, ya cansadas del regocijo del día... ¡El cadáver continúa solo tendido en medio de la estancia!

La detonación apenas ha sonado. La criada escuchó el ruido de la caída del cuerpo derribando el juego de té y de los vidrios del balcón que quebró la bala, pero no comprendió y puso su comentario vulgar al volver Pedro:

–Mal humor ha dejado al amo esa visita.

Era la hora en que la niña debía entrar, como todas las noches, a darle un beso a su padre antes de acostarse. Tierna costumbre que es un mentís más a los que han dicho que Larra no hacía caso de sus hijos o han escrito que la niña estaba allí por casualidad. No queriendo los criados exponerse al mal humor de Fígaro la dejaron ir sola. Adelita, la linda niña de rizos rubios, no tenía idea de la muerte; pero el espectáculo de su padre caído en el suelo, casi bajo la mesa, con un revólver al lado y los muebles derribados, la sobrecogió. Sintió lo que no comprendía y huyó aterrorizada llamando a los criados:

–Papá está debajo de la mesa.

Entonces acudieron.

Un quinqué iluminaba el fúnebre cuadro. Al caer había derribado el velador, periódicos, libros y papeles se habían esparcido por el suelo; un cristal del balcón se había roto y un helor glacial penetraba en la estancia: Fígaro yacía pálido, con los ojos cerrados; con una expresión de dolor y de amargura, que denotaba bien las últimas impresiones de su vida.

Su cabello de ébano caía sobre su noble frente y hacía resaltar más la palidez. Apenas se notaba el orificio de entrada de la bala, apenas la sangre había salpicado la pechera de su levita y de su camisa. Se podría decir, en verdad, que descansaba.



Círculos convergentes en Gabriel Ferrater

Jordi Amat

Con la conciencia perturbada por saber que aquel suicidio tenía mucho de profecía, de muerte por él anunciada. Porque lo había dicho en más de una ocasión (a Jaime Salinas, a Jaime Gil de Biedma, a su novia de hacía años y escritora Helena Valentí). No quería, no pasaría de los cincuenta. Fue el 27 de abril de 1972. Gabriel Ferrater –que había nacido en Reus (Tarragona) en 1922– se quitó la vida cuando faltaban tan sólo veintitrés días para que cumpliera medio siglo, cuando llevaba menos de una semana redactando una gramática de la lengua catalana para la que había estado formándose a conciencia desde hacía nueve años. Tan sólo la empezó, como sólo había empezado la carrera de matemáticas o una historia de la pintura española contemporánea que Carlos Barral le encargó en 1954. En cuanto al suicidio, no aplazó lo anunciado y cumplió con una puntualidad de pasmo. La noticia causó conmoción, pero no fue un final inesperado.

Con un suicidio, el pasado deja de tener el don multiforme que siempre tiene para un viviente. A los cincuenta años la vida de Gabriel Ferrater se había convertido en mármol, culminando así el proceso de formación de un personaje caracterizado tanto por la autodestrucción como por un «exceso de ser inteligente». Muy pronto empezaría a escribirse el primer capítulo de una leyenda que había ido fraguándose en los círculos reducidos de cierta intelectualidad barcelonesa desde los primeros cincuenta y más tarde, desde mediados de los sesenta, entre algunos universitarios de letras que fueron alumnos suyos. «Las anécdotas de la vida de Ferrater circulaban por entre los amigos de la facultad como un tesoro del que estábamos celosos», escribió en su diario un joven Valentí Puig al poco de conocer la noticia de su muerte.

Cuando Gabriel Ferrater se suicidó, el único bloque de su producción intelectual al alcance de los lectores era *Les dones i els dies* (1968), el volumen que recogía sus tres libros de poesía. «Todos irrepetibles» al decir de Roberto Bolaño. El resto –los escritos sobre pintura, sobre literatura, sobre lenguaje– estaba inédito o disperso y sería su hermano y crítico Joan Ferraté, principalmente, quien desde finales de la misma década y hasta mediados de los noventa iría editando el grue-

so de su obra (incluyendo parte de la correspondencia, conferencias, informes de lectura para editoriales españolas y extranjeras o entradas de enciclopedia sobre escritores). A día de hoy la influencia de su obra permanece entre muchos poetas, y biógrafos y estudiosos siguen atrapados por la apuesta por la felicidad y el conocimiento a fondo que trató de encarnar. Aunque para muchos aquello más fascinante siga siendo el cumplimiento de la profecía (*F.* de Justo Navarro lo probó por penúltima vez), trasunto de otro suicidio. El 15 de junio de 1950 Ricard Ferraté i Gili –el padre de Gabriel– firmó una póliza de vida con la condición excepcional de que cubriera la muerte por suicidio. Los responsables de la Compañía de Seguros Adriática aceptaron el ruego con otra condición: en caso de suicidio sólo podría cobrarse el seguro si la muerte se producía al cabo de un año de haberse firmado. El 16 de junio de 1951 Ricard Ferraté, arruinado, se quitaba la vida.

Muchos argumentos para la construcción de un mito (todo mito es una traición de la realidad), tantos que la interpretación del personaje ha partido casi siempre del final o de un principio forzado a desembocar en un final trágico conocido de antemano. Pero lo medular en Ferrater, el territorio donde debe perseguirse al Ferrater esencial, no está en el suicidio –como sí lo está, en gran parte, por ejemplo, en el caso del poeta Alfonso Costafreda (que a finales de los cuarenta fue contertulio de los hermanos Ferrater en el café del Ateneo de Barcelona)– sino en *Les dones i els dies*. Los 4.215 versos (según el recuento del poeta y también crítico Jordi Cornudella) escritos en tan sólo cinco años, entre 1958 y 1963.

«Entiendo la poesía como la descripción, pasando de un momento a otro, de la vida moral de un hombre ordinario, como pudiera serlo yo». Así definió su idea de la poesía en el prólogo de *Da nuces pueris* (1960), su primer libro publicado. De esto se trataba: «expresar situaciones humanas, partiendo de la base de que a las personas lo único que nos interesa son los hombres y las mujeres», como dijo en una entrevista al novelista Baltasar Porcel. «Mi intención era recoger en mi poesía el máximo número de observaciones morales, observaciones sobre la conducta de los hombres, de las mujeres». Esta insistencia en *lo* experiencial contrastaba con un prejuicio sobre la figura del intelectual que Ferrater tenía firmemente establecido. «Los intelectuales tenemos siempre reacciones secundarias sobre la vida». Y en otra entrevista incluida en el libro *Infame turba*, respondiendo a Federico Campbell, provocando en voz alta, se había expresado en un sentido parecido. «¿Recuerda usted un poema de Octavio Paz en que hable realmente de

una relación humana entre dos personas? Aquí está: para mí, Octavio Paz como poeta no existe». No debería extrañar que el calamar protagonista de su poema «Literatura» muera devorado cuando «tentóle lo inefable» (según tradujo Pere Gimferrer) o que en «Els jocs» el paseante que mentalmente va articulando una serie de pensamientos en verso se ría de si mismo al definirse como «un doctrinario, lleno de odios intelectuales».

Como tantos otros creadores enfrascados en tareas docentes, Ferrater elaboró un *corpus* crítico fundado en sus opciones particulares como autor, coherente con la tradición en la que quería insertarse. Durante el curso académico 1965/66 y el siguiente impartió una serie de conferencias sobre literatura catalana en la Universidad de Barcelona. «Nunca éramos más de doce personas. Recuerdos sus comentarios sobre Víctor Catalá, Riba, Pla y una lectura comentada de versos de Foix, difícilmente olvidable», escribió Puig en la entrada de su diario *Bosc endins* que citaba antes. En la última de las lecciones que dedicó a la poesía de Riba se centró en el comentario del libro de sonetos *Salvatge cor* (publicado en 1952 y traducido al castellano por Rafael Santos Torroella un año después), valorando un aspecto del poemario que tiene bastante que ver con algo que pretendía apuntar en el párrafo anterior. Aquello que Ferrater destacó fue la densísima carga de experiencia estrictamente humana que el Riba maduro volcó en sus sonetos. Frente a la imagen tópica del humanista valorado casi en exclusiva por la traducción de los clásicos griegos, Ferrater reivindicaba un Riba medularmente humano, el más auténtico en el sentido orteguiano de la palabra. El Riba poeta. «Es maravilloso contemplar que la culminación de todo el trabajo de una vida de un intelectual de primera categoría se resuelve en esta cifra de sabiduría que es verse a él mismo como un puro *ser animal* y como un *animal erótico*». Este punto de llegada es el punto de arranque de la lírica de Ferrater, zafándose con alevosía y premeditación de la que él consideraba tara congénita de la literatura catalana: «el exceso de pudor, incluso de cobardía, en el orden de la expresión moral personal».

En la poesía de Gabriel Ferrater el sujeto se concibe siempre como ser erótico y el deseo está situado en el centro. Es el mismo planteamiento que Octavio Paz, precisamente, señaló en la lírica de Luis Cernuda, otro poeta del cuerpo que igual que Ferrater aprendió en la lírica inglesa la posibilidad de convertir el poema en un espacio para reflexionar sobre la propia existencia moral (una poética, por cierto, que casa a Cernuda y a Ferrater con Gil de Biedma, corresponsal del prime-

ro e íntimo amigo del segundo). Igual que en algunos textos del último Cernuda, Ferrater también concibió el poema (el poema que usa la literatura de pretexto) como un escenario para dirimir divergencias personales (pienso en el inicio del «Poema inacabat» o el retrato velado de Juan Goytisolo que se entrevé en «Els polls») o un espacio para señalar las fallas de la sociedad, para poner el dedo en la llaga de las convenciones. Un ejemplo. El poema «Sobre la catarsi» es un comentario sobre el ciclo «El comte Arnau» y la relación con su autor, Joan Maragall. Lo reproduzco entero porque la cuestión del animal erótico es nuclear.

SOBRE LA CATARSI

De què serveix d'ésser bon pare,
si Maragall, que ho era
però de més a més era poeta,
va imaginar que el vell luxuriós,
el comte Arnau, seria redimit
quan una noia pura, molt simbòlica–
ment pura, cantaria la cançó
dels fets impurs del compte. Posseïda
també, car així ho deien
al temps de Maragall, poètica–
ment posseïda, aquella noia, cable
de parallamps, resorbiria el somnieig
de Maragall, l'espetec d'impuresa,
dins la terra del seu instint, difícil–
ment pur, des d'aleshores. Redemptora. En ella
la carn del compte es feia verb, amb l'entenent
que el verb, de Maragall, i no del compte,
s'havia de fer carn, la de la noia. Tot plegat
un joc pervers. La carn més pura ja somnia.
Vol carn, sense l'empelt de la memòria
d'una altra carn, senil. No vol més verb*.

* *Reproduzco la traducción de Gimferrer, introduciendo una levísima modificación. Para qué sirve ser buen padre, / si Maragall, que lo era, y además / era poeta, imaginó que el viejo / lujurioso, el conde Arnau, sería / redimido cuando una muchacha / de pureza simbólica cantase / la canción de los hechos impuros / del conde. Poseída / también, que así decían en los tiempos / de Maragall, muy poéticamente / poseída, la muchacha, cable / de pararrayos, reabsorbería /*

Usando la casuística de la «carne» que aprendió en Ausias March (otro lírico del cuerpo, fuente confesa del *Salvatge cor* de Riba y lectura recurrente de los hermanos Ferrater), el poeta muestra en «Sobre la catarsi» cómo lo erótico exudaba del planteamiento básico del ciclo del «El comte Arnau» casi a pesar del propio Maragall. A pesar de Maragall porque el erotismo se concebía como algo ajeno, algo que sólo podía mostrarse para ser sublimado, tensando los códigos de una confortable moral burguesa pero que al fin y al cabo nunca llegaba a romperse. Un erotismo telúrico que por poco que el lector ejerciera su obligación a leer desde la sospecha advertía que era el corazón oculto desde el que latía toda la composición, el corazón oculto del mismo Maragall.

Para el Ferrater de *Les dones i els dies* la literatura no era un pretexto para reprimir los desafíos del deseo ni un espacio imaginario donde enjaular las demandas del cuerpo. Al contrario. La literatura se enraíza en lo esencial del sujeto y sólo vale cuando se concibe como un fenómeno interdependiente del ser animal, como una experiencia integrada plenamente en el vivir de un individuo concreto. Alguien como él. Es una apuesta radical que no se resuelve en hedonismo vacuo, sino en la meditación desnuda sobre la complejidad de las relaciones con las mujeres (el animal erótico exige necesariamente al otro para ser). Desnuda para poder convertirse, sin tramoyas retóricas gratuitas, mediante un fraseo no trasgresor pero sí moderno, en un artefacto que le permitía meditar «sobre la conducta de los hombres, de las mujeres». Dicho con otras palabras, también suyas: «el tema de la literatura moral [la que él practicó] no es la experiencia que un hombre tiene de los otros; es la inexperiencia que siente frente a ellos». La meditación de un «hombre ordinario» dotado –y aquí está la clave, su valor indiscutible– de una lucidez asombrosa puesta al servicio de la especulación moral.

Al contar su vivencia del amor, Ferrater descubre en el cuerpo (parafraseo ahora al Emilio Lledó de *El epicureísmo*) una frontera que evidencia la existencia de dos territorios: por una parte el vergel del placer (como puede apreciarse en «Kensington») y por otra la tierra inhóspita donde habita «la oscura soledad de la carne». Una soledad que al si-

en la tierra de su difícilmente puro / instinto aquel chasquido de impureza / que era el ensueño de Maragall. Redentora. En ella / se haría verbo la carne del conde, / siempre en la inteligencia de que el verbo / (de Maragall y no del conde) iba / a hacerse carne, la de la muchacha. / Todo ello un juego perverso. / Y la más pura / carne ya sueña. Quiere carne, sin / el injerto de la memoria de otra / carne, senil. No quiere ya más verbo. Gabriel Ferrater: Mujeres y días, *Barcelona, Seix Barral, 1979, pág. 51. Esta traducción se reeditó el año 2003.*

tuarse en «el centro de la imaginación» del poeta se hace oscura, convocando al instante a una angustia siempre latente que se abalanza implacable sobre la conciencia de la voz que articula el poema. La mirada especular sobre sí mismo que Ferrater proyecta en muchos de sus poemas lo descubre entonces como un ser vulnerable. «La vida furtiva» o «Tant no turmenta» son ejemplos de ello, pero dos versos (más dos palabras) de «Punta de día», otra poesía soberbia, lo exponen con nitidez:

> em fa
> fred de mirar–me un día més, pinyol
> tot salivat, pelat de polpa, fora nit*.

«Fora nit»: «a la intemperie», en la traducción propuesta por José Agustín Goytisolo (traducción que es una lectura global de todo el poema). La intemperie es un estado de espíritu que Ferrater nunca maquilla y en «Poema inacabat», al pensarla vinculada a su vida durante los años de la primera posguerra, convoca al suicidio:

> Somniava a suïcidar–me
> (tancat al ventre de la nit
> calenta, o en el fred matí)
> però per sota treballava
> un queso sinuós, i em portava
> vers aquí, vers ara, vers tu**

Creo que es el único momento de la obra poética de Ferrater en el que el suicidio es aludido explícitamente. Concebido como un sueño, el poeta bandea la posibilidad porque descubre el potencial del amor: una fuerza que poco a poco le llevaría hacia una mujer. En el caso concreto de este poema, hacia su interlocutora: la joven Helena.

La ideación suicida, pues, comparece cuando el hombre vulnerable se instala en la intemperie. Este es uno de los espacios de convergencia entre su vida y su poesía. Gabriel Ferrater vivió en esta situación du-

* *Esta es la versión castellana, incluida en la edición de Seix Barral ya citada, que propuso José Agustín Goytisolo: «y me da / frío mirarme un día más, chupado / hueso frutal, sin pulpa, a la intemperie».*

** *«Soñaba que me suicidaba / (en frías albas, o encerrado / en el nocturno vientre cálido) / pero debajo trabajaba / un rastro sinuoso, y me guiaba / hacia aquí, hacia ahora y hacia ti». G. Ferrater:* Poema inacabado *(trad. de Joan Margarit y Pere Rovira), Alianza y Enciclopèdia Catalana, 1989, Madrid y Barcelona.*

rante buena parte de su vida adulta. No fue siempre una circunstancia adversa. Ferrater supo vehicular este estado en positivo (así podríamos interpretar los cinco años durante los cuales escribió el grueso de *Les dones i els dies*), como se desprende de un fragmento de una carta dirigida a Helena Valentí el 21 de septiembre de 1962: «la desesperación era como una fuerza. No teniendo nada que defender, era invulnerable y podía permitírmelo todo». En cualquier caso, a medio plazo, la instalación en la intemperie le llevó a una situación de inestabilidad cada vez más frecuente, intensificada por dos rasgos de carácter que le hacían aún más débil. Por una parte, según José María Castellet, a Ferrater le faltó «la más elemental de las inteligencias prácticas, la adecuación a la realidad». O lo que es lo mismo: las cuestiones económicas y profesionales fueron demasiado secundarias para él. Por otra parte, la arquitectura de sus sentimientos siempre fue muy frágil y su relación con las mujeres tendió a acabar mal indefectiblemente. Esta inestabilidad fue terreno abonado para que un «instinto autodestructivo» latente (la expresión es de Joan Ferraté) fuera fructificando.

El alcohol iría convirtiéndose en una de las claves de su vida, un mecanismo que iba en su contra y también a su favor. ¿A favor? Lo alejaba de la intemperie, atenuaba su endémica fragilidad sentimental y al mismo tiempo le permitía mostrar su inteligencia frente a un auditorio cambiante y boquiabierto ante la exhibición de saber de un hombre tan brillante y tan cercano a todos sus interlocutores. Al mismo tiempo, la autodestrucción. A mediados de los años sesenta, como mínimo, Gabriel Ferrater ya estaba alcoholizado y seguía un tratamiento neurológico para dejar de beber. El 3 de diciembre de 1966 le escribía a su hermano que «el tratamiento del neurólogo da resultado en el sentido que duermo y que mantengo el alcohol a distancia», pero a mediados del mes de febrero de 1967 volvía a notificarle que «hasta antes de ayer no pude volver a cortar con el alcohol, y me encuentro sin una peseta, y he de trabajar como un alucinado para ver si el viernes cobro algo». El médico le aseguró que si seguía bebiendo moriría o enloquecería en sólo seis años. Nunca pudo dejarlo.

«A partir del mayo francés había organizado su vida como si tuviera que ser joven para siempre. Y llegó un momento en que descubrió que se hacía viejo por momentos», escribió Jaime Gil de Biedma. En pocos años su cuerpo fue resintiéndose de una adicción que hacía mucho que duraba. «Yo he bebido mucho toda mi vida y ahora los nervios y las arterias me fallan, necesito reducirlo. Si me golpeas la rodilla, ya me fallan», le confesó a Baltasar Porcel. Él, que había hecho eje de su poe-

sía la vivencia del ser animal, vio cómo iba cercándolo la decrepitud. ¿Dejar la autenticidad?¿Vivir sin poder ser el animal erótico de sus versos? En presencia de Marta Pessarrodona, su última mujer, dijo a su madre que «los lobos me pisan los talones». Antes muerto que loco.

Compró un libro inglés que daba cuenta de distintos modos de suicidarse. Buscó uno que fuera infalible y poco doloroso: somníferos, alcohol y una bolsa de plástico. Lo tenía todo, dejó de teclear las primeras líneas de la gramática y miró el calendario. Faltaban pocas semanas para cumplir cincuenta años.



El suicidio y la bruma bonaerense

Tania Pleitez Vela

Evolución de la percepción del suicidio en Occidente

¿Qué hace que una persona decida quitarse la vida? ¿Por qué alguien opta por la muerte y otra persona, en circunstancias también desesperantes, se decide por la vida? ¿Por qué Primo Levi, después de sobrevivir la terrible experiencia de Auschwitz, cuarenta años después se lanza por las escaleras de su edificio? ¿Por qué Sylvia Plath, madre de dos pequeños, mete la cabeza en un horno de gas, y la poeta rusa Nina Gagen-Torn, viviendo en condiciones infrahumanas en un campo de concentración en Siberia, decide «convertirse» en animal de carga para sobrevivir? ¿Por qué Alejandra Pizarnik toma una sobredosis de seconal sódico con tan sólo treinta y seis años, y Frida Kahlo, condenada a una vivencia dolorosa envuelta en un corsé ortopédico y con una amputación de pie, escribe en su diario «pies para qué los quiero si tengo alas pa' volar»?

El suicidio aparece como uno de los actos más misteriosos en la cultura occidental. Durante mucho tiempo lo cubrió una sábana tejida de tabúes, superstición y silencio. Aún hoy se trata de algo de lo que nadie quiere o prefiere no hablar. En nuestras sociedades, en general, pocas personas se sienten cómodas frente a la idea de la muerte –aunque los medios de comunicación y las películas constantemente nos bombardean con imágenes violentas– cuando lo cierto es que todos estamos condenados, irremediablemente, a su casa. No se nos enseña a abordarla con naturalidad, más bien nos produce miedo, pavor. Sin embargo, desde tiempos antiguos, la muerte también nos ha resultado algo excitante y hasta morboso; bien es conocida la «aceptada sed de sangre» de los circos romanos y de las ejecuciones públicas de la era cristiana, que más que actos atroces parecían ferias de atracciones. La diferencia ahora es que la televisión nos muestra atrocidades que no parecen reales.

En este contexto, el suicidio es un acto del que todavía se habla en voz baja cuando, por ejemplo, un pariente se ha quitado la vida voluntariamente. ¿Cuántas veces, por prejuicios morales y hasta burocráticos, derivados de la susceptibilidad familiar, se insiste en que varios

suicidios son «accidentes»? ¿Por qué existe una falta de disposición oficial y tradicional para reconocer el acto por lo que es? ¿Cuántas veces escuchamos de alguien que murió «accidentalmente» porque estaba «limpiando su arma» o se estrelló con su coche sin que se indique la causa del percance? Y, no obstante, las estadísticas muestran que es uno de los actos más recurrentes de la humanidad y, de acuerdo a Glanville Williams, un acto natural: este autor cita una fuente especializada que demuestra que los perros, cuando se sienten segregados de la vida familiar, se suicidan negándose a comer o ahogándose. Por otra parte, las culturas antiguas asumieron el suicidio y lo incorporaron a su cotidianidad. Entre los inuits groenlandeses, el suicidio era considerado un acto respetable: cuando una persona mayor creía que había vivido lo necesario y ya no era capaz de valerse por sí misma, se le dedicaba una ceremonia festiva de despedida, durante la cual se pronunciaban elocuentes palabras, y el agasajado se marchaba remando en una canoa sobre las corrientes heladas hasta perderse en un punto del horizonte; nunca más se le volvía a ver. Algo similar ocurría entre los escitas, que tenían al suicidio como el mayor de los honores cuando la vejez los incapacitaba para la vida nómada. Lo cierto es que la historia detrás de este acto en la Europa cristiana, y la evolución de su percepción desde tiempos antiguos hasta hoy, resulta imprescindible para comprender por qué el acto en cuestión se ha erguido como un tabú.

Al Álvarez en su magnífico libro, *El Dios Salvaje,* explica esta evolución. Para los estoicos griegos, que tenían como ideal vivir de acuerdo a la naturaleza, la muerte aparecía como una elección racional cuando la vida dejaba de ser reflejo de esa naturaleza. Incluso Platón llegó a justificar el suicidio: una enfermedad terrible o una privación insoportable, que volvía a la vida «inmoderada», eran razones suficientes para llamar a la muerte. En Atenas y en las colonias griegas de Marsella y Ceos, se les permitía a los magistrados tomar dosis de veneno si la existencia se les volvía odiosa, siempre y cuando obtuvieran el permiso oficial de Senado. Por su parte, el estoicismo del Imperio Romano tardío retomó y acentuó los postulados platónicos y convirtió al suicidio en una «costumbre refinada»: si la vida se volvía insoportable, «la cuestión ya no era matarse o no, sino cómo hacerlo con la mayor dignidad, valentía y estilo», es decir, se trataba de algo que se llevaba a cabo de acuerdo a los principios de cada uno; por ejemplo, de acuerdo a Fedden, un noble llamado Corelio Rufo se negó a cometer suicidio bajo la tiranía de Domiciano y esperó a que el emperador muriera para quitarse la vida «como romano libre». En fin, de acuerdo al *Digesto* de

Justiniano, el acto no se castigaba si derivaba de la «impaciencia ante el dolor o la enfermedad, u otra causa», o del «cansancio de la vida... locura o miedo a la deshonra». Por lo tanto, eligieron este camino, entre otros, Catón, Séneca, Isócrates, Demóstenes, Lucrecio, Luciano, Labieno, Terencio, Aníbal, Nerón... Evidentemente, en ese momento, el acto no ofendía ni a la moral ni a la religión. ¿A qué se debía esta noción increíblemente racional del suicidio? De acuerdo con Álvarez, el estoicismo era, en realidad, «una filosofía de la desesperación», una especie de mecanismo de defensa «contra la sordidez asesina de la propia Roma» en la que la crueldad, corrupta y arbitraria, que se observaba a diario –en un mes podían llegar a morir treinta mil personas en los espectáculos de gladiadores–, empujaba a los estoicos a aferrarse a este ideal racional y claramente frívolo.

Es con la llegada del cristianismo que el suicidio se convierte en un acto vil, detestable y condenable, actitud que deriva del quinto mandamiento: «No matarás». En el año 562, el Concilio de Braga negó la sepultura cristiana a todos los suicidas, sin importar clase social, razón o método utilizado, y el Concilio de Toledo, en el año 693, ordenó que el intento de suicidio fuera una causa de excomunión. Toda esta cuestión la terminó de sellar santo Tomás de Aquino en *Summa*, y el suicidio pasó a ser un pecado mortal contra Dios y, por ende, un acto de vehemente repulsión moral.

El trabajo de filósofos como Voltaire, Hume, Schopenhauer o Kierkegaard sobre el «duro oficio de vivir» y la desesperación creciente de ese ser humano que se sentía cada vez más aislado de Dios, poco hicieron para cambiar las concepciones morales y religiosas. Será a finales del siglo XIX cuando el suicidio empezará a estudiarse en los círculos científicos y psiquiátricos (Morselli, Durkheim) como un fenómeno social. Pero desgraciadamente, en estos círculos, el problema pasará a ser una cuestión meramente intelectual, académica, ajena a la tragedia.

Con el advenimiento del romanticismo, el suicidio se convirtió en una especie de culto. Muchos artistas románticos establecieron la idea popular que la muerte era uno de los precios a pagar por la genialidad, y que la muerte por alienación o por amor era un ideal supremo. ¿Acaso no es esto lo que representa el joven Werther de Goethe? Los románticos lograron hacer de la literatura no sólo una forma de entretenimiento, sino una forma de vida, y en este contexto el suicidio era un acto literario donde el muerto se convertía en héroe. Se desarrolló entonces una especie de tolerancia general: el suicida dejó de ser un

delincuente convirtiéndose en un fenómeno más allá de las leyes ya caducas. Sin embargo, a finales del siglo XIX, a medida que se fue agotando el ideal romántico, también degeneró el ideal de muerte. Es entonces cuando la *femme fatale* reemplaza a la muerte como la máxima inspiración de los artistas y Baudelaire escribe: «El satanismo ha vencido. Satán se ha vuelto ingenuo». Los artistas se obsesionan con los excesos sexuales, el sadomasoquismo, el incesto, el sexo fatal, todo aquello que pareciera más chocante que la muerte por la propia mano. De allí que de los tabúes legales contra el suicidio, se pasara a los tabúes sexuales y el miedo se desplazará a las enfermedades venéreas.

En el siglo XX, el suicidio nuevamente pasó a ser materia del arte, pero desde otra perspectiva. La idea de estar solos, de que no existe otro mundo después de la muerte, de que no hay Dios, vislumbró lo absurdo. Se percibía un mundo nervioso donde a los humanos sólo les quedaba un dios terrenal, uno que, como los humanos, mejoraba con la muerte; se trataba del Dios Salvaje, en palabras de Yeats. En este contexto, se produjo un arte más violento, extremo y autodestructivo, cuyo mejor ejemplo es el de Dadá, un movimiento que estaba en contra de todo, incluso del arte mismo, donde el escándalo, una especie de broma psicopática, importaba más que el hecho artístico. Para el dadaísta puro, el suicidio era algo inevitable, su obra de arte culminante. No hay ejemplo más claro que el de Jacques Vaché, quien escribió que no quería morir solo, por lo que se mató ingiriendo una sobredosis de opio que también suministró a dos buenos amigos que querían vivir la experiencia de la droga sin intenciones suicidas; se trató del supremo acto dadá, la broma perversa absoluta: suicidio y doble homicidio.

El elemento catástrofe había empezado a gestarse desde la Primera Guerra Mundial. Los derramamientos de sangre a escala mundial, el alto coste de la vida, la sociedad de consumo, el atroz individualismo, la incertidumbre, etc., contribuyeron a que este elemento se arraigara en las conciencias. Comenzaba así el siglo de los antidepresivos y de las alteraciones anímicas; es interminable la lista de escritores y artistas suicidas del siglo pasado: Van Gogh, Dylan Thomas, Delmore Schwartz, Paul Celan, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Sylvia Plath, José María Arguedas, Yukio Mishima, Ernest Hemingway, Primo Levi, Modigliani, Gorky, Pollock, Rothko... En la región rioplatense –que ha bebido siempre de la tradición europea–, sus escritores y poetas también se verán afectados por el «mal del siglo». El imaginario ha hecho que Buenos Aires –empapada de la nostalgia de sus tangos y los lamentos del inmigrante desarraigado de finales del siglo XIX y principios del XX– se

asocie a la idea de una vivencia melancólica, brumosa, de colores agrisados y metálicos, una idea que se ha hinchado con los suicidios de poetas y escritores tan emblemáticos como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik.

Esa bruma bonaerense

El 18 de febrero de 1938, Leopoldo Lugones, a la edad de sesenta y cuatro años, pasaba por un momento difícil. Antes de tomar una mezcla de arsénico y *whiskey* mientras se encontraba en el Tigre, dejo escritas estas palabras: «No puedo concluir la *Historia de Roca.* Basta. Pido que me sepulten en la tierra, sin cajón y sin ningún signo ni nombre que me recuerde». ¿Que pudo provoçar que Lugones, uno de los poetas más célebres de su tiempo, quisiera borrar cualquier evidencia de su paso por este mundo? La causa inmediata tiene que ver con la consideración general de que el suicidio era un acto abominable, inmoral, pecaminoso; era usual que a los suicidas se les enterrara sin una lápida o cruz. Entonces, si Lugones era consciente de esto, ¿por qué, aún así, decidió quitarse la vida?

Para 1912, Lugones se había convertido en el «poeta nacional», el máximo exponente del modernismo argentino. También narrador y ensayista, era director de la Biblioteca del Maestro del Consejo Nacional de Educación. Evidentemente, Lugones gozó de una situación privilegiada en el entorno intelectual bonaerense, y esta posición de poeta consagrado hizo que los jóvenes poetas de su tiempo se desvivieran por conocerlo para mostrarle sus trabajos. En este sentido, era consciente del poder que tenía y no en pocas ocasiones se mostró extremadamente exigente y un tanto arrogante. Por ejemplo, cuando Alfonsina Storni le envía un ejemplar de su primer libro de poesía, *La inquietud del rosal,* ocho meses antes de que fuera publicado para pedirle su opinión, Lugones no sólo no le contesta, sino que jamás se digna a dedicarle un comentario. Algunos aseguran que el poeta era receloso de posibles rivales, mucho más si se trataba de una mujer. Conrado Nalé Roxlo enfatiza que: «Lugones tenía una profunda prevención contra las mujeres que escribían, y más aún si se trataba de poetisas. Gustaba decir, con su maestro Nietzsche, que el hombre ha sido creado para la guerra y la mujer para solaz del guerrero; y que todo lo demás era locura...» Cierta vez, estando Arturo Capdevila en el despacho de Lugones, este le mostró un libro de Alfonsina que le acababa de llegar. El

libro tenía escrita una irónica dedicatoria que el poeta consideró inaudita: «A Leopoldo Lugones que no me estima ni me quiere, Alfonsina Storni». Cuando Capdevila le pregunta que es lo que hará al respecto, le contesta, con todo la soberbia que lo caracterizó: «Lo que corresponde: nada».

Alrededor de 1929, la situación mundial afectó de cerca a la Argentina. Mussolini lideraba Italia y empezaban a gestarse en Europa las condiciones que provocarán la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, el *crack* de Wall Street, en octubre de ese año, iniciaba una profunda crisis económica a nivel internacional. En Argentina sus efectos tardarán poco en llegar: desempleo, recesión, la quiebra de comercios, anillos de miseria alrededor de la ciudad. El 6 de septiembre de 1930, la segunda presidencia de Hipólito Yrigoyen será derrocada por un golpe de Estado liderado por el general José Félix Uriburu, militar antidemocrático que proyecta un régimen nacionalista radical. Leopoldo Lugones verá con buenos ojos un modelo semejante al de Benito Mussolini; para entonces, ya Alemania e Italia habían demostrado que las crisis económicas eran caldo de cultivo de regímenes dictatoriales.

Pero Lugones no siempre fue un fascista. Más bien, su vida representa un caso curioso de vaivenes ideológicos. Siendo joven, se inclinó por el anarquismo y el socialismo y junto a Manuel Ugarte, una de las personalidades más importantes del socialismo argentino, llevó el ideario izquierdista de la tribuna al pueblo. Pero con los años, su ideología política derivó hacia el fascismo. En el momento del golpe de Uriburu, apoyó sus tesis antiliberales y antidemocráticas y no sólo se convirtió en uno de los portavoces de la dictadura, sino que también escribió elocuentes discursos al gobierno militar que culminaron en *La hora de la espada*. Su hijo Leopoldo, más conocido como Polo, comisario de la Policía Federal, será un fascista convencido que inaugurará el uso de la picana eléctrica y otros métodos de tortura dirigidos a los disidentes del régimen[1].

Todo lo anterior perfila un panorama personal y nacional que nos permite buscar una respuesta a la pregunta del principio: ¿por qué deci-

[1] *La ironía del destino hará que la nieta del poeta, Piri (Susana) Lugones, militante izquierdista, pareja por un tiempo de Rodolfo Walsh –escritor y periodista asesinado por los militares durante la Guerra Sucia–, muera a finales de los años setenta víctima de las torturas que su padre ideó. Piri solía presentarse en público diciendo: «Yo soy la nieta del poeta y la hija del torturador». Cuando Piri fue asesinada, Polo ya se había suicidado, como también lo hará Alejandro, uno de los hijos de Piri, que al igual que su bisabuelo se mató en Tigre. La historia de los Lugones no es sólo una terrible historia familiar: también representa la historia desgarradora de un país.*

dió quitarse la vida? Se sabe que en los últimos años de su existencia se le empezaron a recriminar sus oscilaciones políticas. Él mismo se empezó a sentirse decepcionado por la marcha política de su país, un destino que de alguna manera él había contribuido a tejer. Debido a estos cruces de ideologías había perdido a muchos amigos de su juventud. Para entonces, también se encontraba en una situación económica y personal desesperada: pocos libros vendidos –había dejado de ser aquel escritor emblemático frente a la consolidación de la nueva generación de escritores, liderada por Borges, Girondo, etc.– además de los escasos pesos cobrados por sus colaboraciones. Pero la gota que colmó el vaso fue el final de su relación con una joven amante obligado por las amenazas de su hijo Polo. Tal vez Lugones sintió que había abusado demasiado y eso quizá le pareció irreparable. Se mató deseando ser olvidado, suprimido, algo que el talento de su escritura no ha permitido hasta ahora.

El escritor uruguayo, Horacio Quiroga se suicidó un año antes que Lugones, a la edad de cincuenta y ocho años. En su cuento «El hombre muerto», perteneciente a *Los desterrados* (1926), escribió: «La muerte. En el transcurso de la vida se piensa muchas veces en que un día, tras años, meses, semanas y días preparatorios, llegaremos a nuestro turno al umbral de la muerte. Es la ley fatal, aceptada y prevista; tanto, que solemos dejarnos llevar placenteramente por la imaginación a ese momento, supremo entre todos, en que lanzamos el último suspiro». Quiroga siempre estuvo obsesionado con la muerte; la mayoría de sus cuentos son desoladores y muestran un gran conocimiento y comprensión del dolor, herencia de la tragedia que lo acompañó desde niño. La leyenda de su vida empieza en Uruguay cuando, siendo tan sólo un bebé de dos meses y medio, a su padre, aficionado a la caza, se le disparó accidentalmente la escopeta, y el tiro, que le alcanzó en el pecho, lo mató en el acto. Ocurrió cuando regresaba a casa, en presencia de toda la familia, y su madre, asustada, soltó al bebé de sus brazos. Años después, su padrastro se suicidó tras sufrir un derrame cerebral que lo había dejado paralítico. En 1902, un amigo suyo, Federico Ferrando, que se iba a batir en duelo, resultó muerto cuando a Horacio, que revisaba la pistola, se le disparó una bala que entró por la boca de su amigo. Tuvo que pasar unos días en la cárcel durante los cuales se le interrogó intensamente. Cuando salió de la prisión, deprimido y afectado, decidió mudarse a Buenos Aires. En 1907, cuando ejercía el cargo de maestro, se enamoró de una de sus alumnas, Ana María Cires, de tan sólo quince años, y a quien le doblaba la edad. Se casaron dos años

después y se marcharon a la selva de Misiones, donde nacieron sus dos hijos, Eglé y Darío. Sin embargo, seis años después, Ana María, aislada y aterrorizada por la vida inclemente en la selva, rodeada de serpientes y otros peligros, ingirió una sobredosis de sublimado y agonizó durante ocho días. Más adelante, sus dos hijos también se suicidarán, Eglé, en 1938, y Darío, en 1951. La muerte rondó su vida de forma tan vívida que quizá por eso protagonizó episodios en los que parecía desafiarla: se enfrentaba a las víboras, a los ríos crecidos, al sol, y si una herida se le infectaba, nunca recurría al médico.

Sin embargo, en vida Quiroga también fue un hombre de una gran vitalidad, poseedor de una personalidad estrafalaria. Había vuelto a nacer después de un viaje a San Ignacio (Misiones), realizado en 1903 junto a Leopoldo Lugones, quien le había propuesto que le acompañara en una excursión por la selva como fotógrafo. Quiroga quedó inmediatamente impactado por la exhuberancia de la selva, donde, como vimos, más adelante se instalará. A lo largo de su vida realizó proezas excéntricas y eclécticas que Leonor Fleming ha resumido espléndidamente:

> Trabajó con entrega total e igual inconstancia en todas las actividades: en los periódicos y tertulias literarias juveniles, como algodonero en el Chaco y yerbatero en Misiones; fabricó dulces, macetas, mosaicos de bleck y arena, resina de incienso; inventó aparatos para matar hormigas, moler maíz o destilar naranjas; fue ciclista, motorista [le gustaba hacer carreras a la par de los trenes sobre su motocicleta], cinéfilo, aficionado a la navegación de ríos y constructor de sus propias canoas; trabajó a brazo partido como peón de campo en sus tierras y construyó con sus propias manos su *bungalow* de madera en San Ignacio; fue explorador, cazador, ingenioso montador de trampas de monte; fue profesor en Buenos Aires; dedicó a sus hijos una educación extravagante pero voluntariosa; con menos dedicación y sin ningún entusiasmo se desempeñó como delegado consular de su país natal y, más tarde, como juez de paz y oficial del Registro Civil de la administración argentina. En resumen, «un bicho raro aunque precioso», según palabras del, por entonces, fiscal Macedonio Fernández.

Para 1936, Quiroga pasaba por apuros económicos y su segunda esposa, María Elena Bravo, lo había abandonado llevándose a Pituca, la pequeña hija de ambos; ella tampoco había soportado la vida en la selva. Por otra parte, el escritor mantenía una relación hostil con su hijo Darío y desde hacía tiempo no se hablaban; con Eglé empezaba a restablecer una relación que había pasado por momentos agrios. Lo cierto

es que Quiroga era un hombre difícil, huraño y malhumorado. Emir Rodríguez Monegal cuenta que un día el director de un periódico local fue a buscarlo a su finca de San Ignacio y lo encontró trabajando la tierra. Quiroga le espetó: «¿Qué quiere?», y el periodista contestó: «Quería verle». «Bueno, ya me ve», y siguió trabajando. De esta forma, como asegura su amigo Ezequiel Martínez Estrada, se fue quedado solo: «La amistad de Quiroga no era fácil de llevar. Y así como iba desprendiéndose, sin quererlo y sin poder evitarlo, de personas ligadas por vínculos familiares que no congeniaban con él en el secreto de sus afinidades, así iba despojándose de las amistades, escogidas o no, hasta que llegó al extremo de encontrarse solo. Y lo aterrorizó».

Ese mismo año empieza a sufrir serios trastornos de salud por lo que tiene que abandonar Misiones para buscar atención médica en Buenos Aires, donde es operado de emergencia por una afección en la próstata. Durante su recuperación debe permanecer internado en el Hospital de Clínicas y allí lo visitan sus pocos amigos, aunque también le dan permisos de salida. Al cabo de cinco meses de estar internado, la mañana del 18 de febrero de 1937, tiene una cuidadosa conversación con los médicos, la cual le confirma que padece de un incurable cáncer gástrico. Esa tarde visita a Julio E. Payró y a su hija Eglé. Antes de regresar al hospital compra cianuro y llega al hospital a las once de la noche; al día siguiente lo encuentran muerto. El día antes de su suicidio lo había visitado Alejandro Storni, hijo de Alfonsina: «él tenía miedo [pero] era una persona muy orgullosa. Irónicamente me dijo: "Vine aquí porque quería ver una exposición de flores". Al día siguiente compró cianuro y era tan corajudo que nadie se dio cuenta hasta el día siguiente». Al entierro de Quiroga acudieron sólo unas cuántas personas, entre ellos Lugones, que indignado comentó cómo un hombre de su talento había podido «matarse como una sirvienta», aludiendo a la costumbre de las empleadas domésticas de la época, quienes solían suicidarse con cianuro. Sin embargo, la amiga incondicional de Quiroga, Alfonsina Storni, le dedicó un poema en el que elogiaba su valiente decisión: «Más pudre el miedo, Horacio, que la muerte / que a las espaldas va. / Bebiste bien, que luego sonreías… / Allá dirán».

Alfonsina Storni se arrojó al mar a los cuarenta y seis años desde el espigón de la playa La Perla (Mar del Plata), la madrugada del 25 de octubre de 1938. Días atrás había enviado a *La Nación* un poema de despedida, «Voy a dormir».

Alfonsina se convirtió en madre soltera en 1912, cuando tenía veinte años, algo que las convenciones sociales y los prejuicios morales de

entonces censuraban de forma despiadada. Asimismo, se atrevió a inaugurar una poesía sincera en la que lo erótico, el cuestionamiento de las relaciones entre los sexos y la ironía, acompañaban al desamor, el dolor, la denuncia de lo patriarcal y la doble moral, utilizando imágenes de autosuficiencia femenina a menudo desgarradoras. Trabajó duró toda su vida, obligada a hacerse a sí misma en Buenos Aires para mantener a su hijo, pero también para encontrar su lugar en el mundo literario; trabajó como maestra en colegios, escuelas de teatro y en un centro para adultos; escribiendo artículos periodísticos, ensayos, obras de teatro, poesía y narraciones; dictando conferencias y leyendo poesía en bibliotecas de barrio. Para finales de los años veinte se había convertido en una mujer profesional consolidada en el mundo intelectual bonaerense, un mundo regido por hombres; son varias las fotografías en la que aparece como única mujer en tertulias o comidas de escritores. En pocas palabras, Alfonsina rompió los moldes femeninos de su época y ayudó a perfilar a la mujer moderna argentina.

Sin embargo, no le fue fácil llegar hasta allí. Creció en la provincia (primero en San Juan y luego en Rosario) donde tuvo una infancia difícil: su padre era alcohólico, emocionalmente inestable, y en los últimos años de su vida se embarcó en negocios que terminaron en la ruina; murió cuando Alfonsina tenía catorce años. Por lo tanto la madre debió hacerse cargo de sus cuatro hijos, primero trabajando como maestra particular y luego realizando labores de costura. Como no había dinero para pagarle la escuela, Alfonsina debió abandonar sus estudios y ayudarle a su madre: solían coser hasta bien entrada la noche. Más tarde ingresó como aprendiz en una fábrica de gorras. A los quince años intentó buscarse la vida en el teatro, pero más adelante decidió estudiar y obtener un título de maestra rural. En 1911 entró a trabajar en una escuela de Rosario; es en esa ciudad donde se enamora del padre de su hijo, un hombre veinticuatro años mayor que ella, casado, de buena posición social y diputado. Embarazada, sola y pobre, decide marcharse a Buenos Aires a empezar de nuevo, preparada a partirse la espalda para darle a su hijo una vida digna.

Esa lucha, a la que tuvo que enfrentarse continuamente, marcó los matices de su sensibilidad e inseguridades. En una carta a Julio Cejador escribe:

> (...) sufro achaques de desconfianza hacia mí misma. De estos achaques la voluntad sale mal parada: me echo a dormir, sueño. De pronto la fiebre me posee y lo olvido todo: en estos momentos produzco, publico. Y el círculo de es-

> tos hechos se prolonga sin variantes sobre la misma espiral... ¡Es que a las mujeres nos cuesta tanto esto! ¡Nos cuesta tanto la vida! Nuestra exagerada sensibilidad, el mundo complicado que nos envuelve, la desconfianza sistematizada del ambiente, aquella terrible y permanente presencia del *sexo* en toda cosa que la mujer hace para el público, todo contribuye a aplastarnos. Si logramos mantenernos en pie es gracias a una serie de razonamientos con que cortamos las malas redes que buscan envolvernos; así, pues, a tajo limpio nos mantenemos en lucha. «Es una cínica», dice uno. «Es una histérica», dice otro. Alguna voz aislada dice quedamente: «Es una heroína». En fin todo esto es el siglo nuestro, llamado el siglo de la mujer.

Sin embargo, Alfonsina, al contrario del mito que la rodea, no era una mujer triste y abatida todo el tiempo. Sus amigos la recuerdan como una mujer enérgica, poseedora de un gran sentido del humor, de una carcajada fresca. En el café Tortoni o en el *grill* del hotel Castelar, donde se solía reunir con amigos escritores y artistas, ella era el centro de atención: cantaba tangos, bailaba, jugaba al truco, contaba chistes. También se permitió relaciones amorosas; vivió un corto pero intenso romance con su amigo Horacio Quiroga, entre otros. De hecho, algunos de sus comentarios desinhibidos han sido rescatados del olvido por Josefina Delgado: durante unas vacaciones en Mar del Plata, le presentaron al apuesto joven poeta, Francisco López Merino (quien se suicidó en 1928), quince años menor que ella; ese día el mar estaba revuelto y el cielo agrisado, y todo parecía indicar que se acercaba una tormenta; el joven comentó el mal tiempo y Alfonsina replicó: «Sí, sí, pero ideal para estar entre dos sábanas, con alguien como usted, por ejemplo».

Cuando le diagnostican un cáncer de mama en 1935, Alfonsina se derrumba. En esos momentos, esta enfermedad estaba rodeada de silencio, lo que contribuía a aumentar el sentimiento de miedo de la víctima. Alfonsina se somete a una operación en la que pierde uno de sus senos. A partir de aquí, su vida y su poesía dan un vuelco. En la «Breve explicación» que antecede a los poemas de su último libro, *Mascarilla y trébol*, escribe: «cambios psíquicos fundamentales se han operado en mí: en ello hay que buscar la clave de esta relativamente nueva dirección lírica...» Los poemas de este libro son de una belleza pavorosa. Como explica Rachel Phillips, desde el título del libro se puede intuir un ambiente intrigante y enigmático, donde sobresale la idea de muerte y el deterioro humano; «mascarilla», precisamente, hace alusión a la perdida del rostro, sustituido por facciones falsas y animadas. Sin embargo, el hecho de que Alfonsina le contraponga un trébol hace pensar en los rasgos regenerativos de la naturaleza –nacer,

morir, renacer–, ya que el trébol se arraiga a la tierra, sobrevive. Cuando Alfonsina le leyó estos poemas a su amigo Manuel Ugarte y éste mostró sus reservas, ella rió irónica y le dijo «Es que yo ya no tengo corazón». A él le dirá también: «El día que me sienta cansada de vivir me pondré una lata vacía en el lugar que antes tenía un seno y me dispararé un tiro, apuntando bien...» Pero no sólo eran razones personales las causas de su decepción. Buenos Aires había dejado de ser la ciudad derrochadora de cultura que había sido en los años veinte. La dictadura militar había impuesto la censura; los años del presidente Alvear, amante de la ópera, la poesía y las tertulias del café Tortoni, que tanto había apoyado a artistas e intelectuales (precisamente había creado una cátedra de declamación para Alfonsina), habían quedado atrás. Ahora los artistas eran marginados a su suerte y abandonados a su pobreza. La desesperación de Alfonsina, respecto al clima asfixiante de Buenos Aires, se evidencia en la conversación que tuvo cierto día con un embajador latinoamericano, al que le dice: «¿Por qué no me invita usted a ir a dar conferencias o lecturas a su país? Haga cualquier cosa... Sáqueme de aquí...» Asimismo, en un artículo necrológico que la poeta le dedica a Lugones, subraya la misma idea: «Equivocado o no, combativo o no, incomprensivo o no, ¿ha estallado por causa de la alta presión a que es sometido el creador en nuestros hornos?»

Los últimos años de su vida fueron dolorosos y contradictorios. No quiere morir pero se niega a seguir el tratamiento de radio. En enero de 1938 se descubre un ganglio inflamado en la garganta y, a partir de allí, la enfermedad avanza implacablemente. Para septiembre se encuentra francamente mal. Pronto le diagnostican pocos meses de vida y deben suministrarle morfina para apaciguarle el intenso dolor. Además, recibe la noticia del suicidio de Eglé Quiroga, de apenas veintisiete años, quien padecía de un tumor maligno en el pecho; este hecho la deja devastada, pero cree ver en este, una señal del camino que debe seguir. Cuenta su hijo: «Últimamente estaba inquieta. Me entregó los recibos de su sueldo para que yo, si pasaba algo, los cobrara. Yo no los cobré nunca, no quise porque eran suyos...» El 19 de octubre se marcha a Mar del Plata, supuestamente a descansar. Allí intenta animarse, sale a caminar, escribe. Pero la noche del 24 sufre un ataque tremendo que la desgarra: sus quejidos se escuchan por los pasillos de la pensión en la que se hospeda hasta que un médico local acude a inyectarla. Cuando el dolor ha mermado, le dicta a la mucama una carta para su hijo: «...te adoro, a cada momento pienso en ti, (...) sueña conmigo, lo necesito». Una vez sola en su habitación, y con gran esfuerzo, escribe

una nota con letra poco legible: «Me arrojo al mar». En la mañana, su cadáver es encontrado flotando en las aguas frente a la playa La Perla. Por décadas, se tejió el mito de que Alfonsina se había adentrado al mar caminando despacio, aludiendo a una escena de romántica resignación. Pero la verdad es que se arrojó desde un espigón a un mar de olas desordenadas, ya que esa noche era una de lluvia torrencial. Alfonsina debió armarse de gran valor para tirarse a ese mar agitado y oscuro.

La razón del suicidio de Alfonsina es comprensible: ella, que había sido dueña de sí, que había luchado y vivido intensamente, no fue capaz de aceptar una enfermedad mortal que la hacía esclava de la morfina sólo para sobrevivir o sobrevivirse. Alejandro explicó que su madre siempre fue «coherente y también lo fue para la muerte. No estaba para morir en una cama, y tenía tres meses de vida. Sabía que si se dejaba estar llegaría un momento en que no tendría energías para quitarse la vida. Sufrí, pero nunca le reproché su muerte. Ese día agoté mis lágrimas».

De acuerdo a las investigaciones de Al Álvarez, existen tres tipos de suicidios: el egoísta, el altruista y el anómico. El egoísta ocurre cuando el individuo no se encuentra integrado adecuadamente a la sociedad. Este suicidio aumentó, precisamente, con el advenimiento de la vida moderna y el cuestionamiento existencial, cuando la ciencia socavó la simple creencia de un Dios omnipresente que presidía el origen, y la vida familiar pasó de un núcleo donde convivían abuelos, hijos y nietos en un mismo hogar, a uno disperso, desintegrado, incomunicado. El suicidio altruista ocurre cuando la persona se compenetra tanto con un grupo –sea una tribu, una religión u otro– que adopta la identidad y las metas del mismo; claros ejemplos son los suicidios colectivos de los miembros del culto *Heavens Gate* o del de Jim Jones en Guyana en 1978. Y, por último, el suicidio anómico es el resultado de un cambio tan repentino y drástico en la vida del individuo, que lo incapacita para enfrentarse a la nueva situación. Esta persona decide morir porque ve destruido su mundo cotidiano y se siente extraviada. Teniendo en cuenta esta clasificación, hasta aquí hemos revisado tres suicidios anómicos, es decir, cometidos por personas en circunstancias extraordinarias: Lugones debido a una situación personal desesperante en la que seguramente hizo un balance de su vida y se vio a sí mismo como un ser desagradable; el solitario y desterrado Quiroga, por el descubrimiento repentino de una enfermedad mortal; y Alfonsina, porque la asustaba la idea de morir esclavizada a una cama cuando ya sabía que

en tres meses o poco más, se iría de todos modos. Como se observa, en ninguno de ellos hay indicios de un rito macabro, como sí lo hay en el caso de Alejandra Pizarnik, cuyo caso representa un suicidio de tipo egoísta.

Alejandra Pizarnik se mató tomando una sobredosis de seconal sódico a la edad de treinta y seis años. En septiembre de 1972 estaba internada en una clínica psiquiátrica, pero logró convencer a los médicos de que se encontraba estable y le permitieron pasar el fin de semana en su apartamento. Alejandra les había mentido para llevar a cabo su plan: antes de ingerir la dosis mortal, maquilló a sus muñecas como en una especie de siniestro acto teatral, se rodeó de ellas y escribió en su pizarra: «No quiero ir más que hasta el fondo».

Desde que Alejandra era adolescente recibió tratamiento psiquiátrico. Sufría constantes depresiones y en su etapa adulta adquirió una adicción a las anfetaminas que le permitió mantenerse despierta durante noches enteras para sostener su inspiración poética. (En realidad, esta adicción le venía desde la adolescencia y las tomaba para adelgazar.) En sus diarios son innumerables las veces que menciona la palabra *angustia* e incluso llega a escribir que «cuando no estoy angustiada, no soy». En sus escritos se adivina una tristeza innata y hasta primitiva, que ella llama «herida inmemorial... anterior a la palabra». Alejandra se sentía huérfana, *outsider*, abandonada. ¿La razón? Ella misma la da: su desgarro frente a la elección de aceptar o rechazar el mundo. Alejandra no era capaz de acceder a la realidad cotidiana y doméstica; solía escribir que «no sé hablar más que de la vida, de la poesía y de la muerte. Todo lo demás me inhibe, o, lo que es lo mismo, es objeto de mi humor». Al parecer, la abrumaba una sensación de desarraigo, por lo que, a medida que pasaban los años, ese rechazo fue creciendo al punto de «no sentirme en familia en el mundo». En este sentido, su vida estuvo marcada por el miedo; en su poema «Canto» (*La última inocencia*, 1956), escribió: «el tiempo tiene miedo / el miedo tiene tiempo / el miedo / pasea por mi sangre / arranca mis mejores frutos / devasta mi misteriosa muralla...» Y a ese miedo se le unía la creencia de haber tenido una infancia rota: «La luz es demasiado grande / para mi infancia. /.../ Mi infancia / sólo comprende al viento feroz / que me aventó al frío / cuando campanas muertas / me anunciaron» («Origen», *Las aventuras perdidas*, 1958). (Varios testimonios aseguran que Alejandra nunca trató bien a sus padres, inmigrantes judíos del Este de Europa.) Sólo la escritura aparecía como un salvavidas en las aguas de ese naufragio emocional: «¡He de tapar el fracaso de mi vida

con la belleza de mi obra!» La literatura se convirtió en el único amor posible en su vida, algo que la llevó a elegir una vida noctámbula y solitaria. Sin embargo, siempre la asaltó el temor a enloquecer, otra de sus grandes angustias. Los libros y la escritura eran los bastones que sostenían su anhelo de lucidez y cordura, lo que le permitía trabajar para alcanzar su objetivo vital: convertirse en una magnífica poeta y escritora, algo que su obra, sin lugar a dudas, demuestra. En 1958 había escrito: «He meditado en la posibilidad de enloquecer. Ello sucederá cuando deje de escribir. Cuando la literatura no me interese más». Pero en este sentido se mostró contradictoria: también buscaba un estado de locura ideal, la imagen de un paraíso donde existiera lo mágico, las ensoñaciones, lugares más interesantes que la pobre y vulgar realidad. No obstante, en 1971, un año antes de su suicidio, ya decía: «Abandono de todo plan literario… Las palabras son más terribles de lo que me sospechaba. Mi necesidad de ternura es una larga caravana… sé que escribo bien y esto es todo. Pero no me sirve para que me quieran». Alejandra padecía de lo que se ha llamado instinto de muerte, un padecimiento donde el dolor de la melancolía llega a convertirse en una fuente de placer. Por lo tanto, su vida no estaba aquí, sino en otra parte, y sus movimientos los controlaba un centro sombrío y confuso. El suicidio de Alejandra pudo haber sido un intento de exorcismo. La prueba es que la forma operística en que se mató, pareciera haber sido para ella más importante que el fin: la cavilación de los detalles, perfeccionados a la hora de llevarlos a cabo como si fuera un poema, una especie de *happening* irrepetible que expresaba su locura de forma singular. Dentro de ella seguía poderosamente viva la niña, la que, según ella, había experimentado una infancia infeliz. Este tipo de suicida no se hace, nace, y sus motivos –angustia, desesperación, pérdida, culpa– aparecen desde joven, cuando todavía no es capaz de comprenderlos y manejarlos. Cuando finalmente llega a reconocerlos con objetividad, esos motivos se han arraigado tanto dentro de sí, que se han convertido en una forma de ser. Sólo en la muerte cree encontrar la calma y el dominio que nunca encontró en vida.

Conclusión

El suicidio es un hecho trágico y doloroso; sin embargo, ha pasado a convertirse en una estadística rodeada de falacias, supersticiones, que no permiten que sea considerado como lo que posiblemente es: un acto

humano, de soledad, que no eliminará ni la sociedad más perfecta; un duelo que se tiene contra la melancolía, que, como bien decía Camus, «se prepara en el silencio del corazón, como las grandes obras de arte». Quizá la única manera de evitarlo sea la que Peter Sainsbury en su libro, *El suicidio en Londres* (1955), ofrece: si fuera posible romper el anillo de soledad que el suicida construye a su alrededor, si se pudiera llevar al aislado de su lugar sombrío al bullicio de la vida, quizá se pueda resolver el problema del suicidio. Sin embargo, el suicidio siempre será un acto misterioso. Como decía Auden: «Los deseos del corazón son más retorcidos que un sacacorchos». Los motivos verdaderos por los que alguien decide quitarse la vida pertenecen únicamente al mundo zigzagueante, contradictorio, oscuro y laberíntico del interior de cada persona, algo que será siempre invisible a la mirada, una mirada que en el último siglo se ha vuelto cada vez más escéptica, pragmática, a la deriva. Es la mirada del mundo de siete pozos que Alfonsina dibujó con imágenes verbales esperpénticas.

Bibliografía

ÁLVAREZ, Al, *El dios salvaje*, Emecé/Planeta, Barcelona, 2003.

DELGADO, Josefina, *Alfonsina Storni. Una biografía esencial*, Planeta, Buenos Aires, 2001.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *El hermano Quiroga. Cartas de Quiroga a Martínez Estrada,* Ayacucho, Caracas, 1995.

NALÉ ROXLO, Conrado y Mabel MÁRMOL, *Genio y figura de Alfonsina Storni*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1966.

PHILLIPS, Rachel, *Alfonsina Storni. From Poetess to Poet*, Tamesis, London, 1975.

PIZARNIK, Alejandra, *Diarios*, Lumen, Barcelona, 2003.

— *Poesía completa*, Lumen, Barcelona, 2001.

PLEITEZ VELA, Tania, *Alfonsina Storni. Mi casa es el mar*, Espasa, Madrid, 2003.

PULIDO, Margarita, «Alfonsina Storni, más que una poetisa», *Revista del Hogar Obrero*, nº 822, Buenos Aires, diciembre 1988.

«Alejandro Storni, el hijo de la poesía», Revista Viva, *Clarín*, 21 mayo 1995.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El desterrado. Vida y obra de Horacio Quiroga*, Losada, Buenos Aires, 1968.

QUIROGA, Horacio, *Cuentos*, Leonor Fleming (ed.), Cátedra, Madrid, 1999.

PUNTOS DE VISTA

CAMISAS Y CUELLOS

CONFECCIONADOS POR LOS MAS AFAMADOS CORTADORES





El cuello «**KWICK-LOCK**» reemplaza al ojal que tantos inconvenientes causa en los cuellos doblados. Evita las lastimaduras de los dedos, ojales rotos y el uso de los ajustadores de botones. El cuello se asienta perfectamente, sin salirse de su lugar. Es el cuello más fácil para colocar y sacar. En cuatro estilos y en todos los tamaños.

«**Clifton**»	5	ctms. alto
«**Merton**»	6	» »
«**Kempton**»	5	» »
«**Lytton**»	5.50	» »

PRECIO: $ **15.**— la docena, tomando media ó una docena.

Camisas, cuerpo de algodón blanco Egipcio fino, pechera tableada, puños de batista de hilo de color.
PRECIO: C 285.................. **$ 7.— cada una**

Camisas blancas, cuerpo de algodón fino Egipcio, con pechera tableada y puños de hilo irlandés.
PRECIO: C 313.................. **$ 6.50 cada una**

Los pedidos del interior son atendidos con prontitud y esmero.

ÚNICOS IMPORTADORES:

JAMES SMART

LA CASA DE CALIDAD

Calle Florida esq. B. Mitre, BUENOS AIRES.

Calle San Martín esq. Corrientes, MAR DEL PLATA.

Mi primer libro: *La isla del tesoro*

Robert Louis Stevenson

Estaba lejos de ser mi primer libro, pues no soy únicamente novelista. Pero soy bien consciente de que mi patrón, el Gran Público, ve cualquier otro de mis escritos con indiferencia, si no con franco desagrado. Si se acuerda de mí para algo, lo hace en relación con esta familiar e indeleble referencia, y cuando se me pide que hable de mi primer libro, no hay duda alguna de que a lo que se alude es a mi primera novela.

Tarde o temprano, de algún modo, yo estaba destinado a escribir una novela. Parece vano preguntar por qué. Los hombres nacen con diferentes manías: desde la más temprana infancia la mía consistió en convertir en juguete una serie imaginaria de eventos, y, tan pronto como fui capaz de escribir, me convertí en un buen amigo para los fabricantes de papel. Resma tras resma debe de haberse consumido en la gestación de *Rathillet, The Pentland Rising, The King's Pardon* (también conocido como *Park Whitehead*), *Edgard Daven, A Country Dance, A Vendetta in the West*; y consuela recordar que todas esas resmas no son en la actualidad más que cenizas y han vuelto a confundirse con la tierra. He enumerado sólo unos pocos de mis desafortunados esfuerzos, de hecho sólo aquellos que alcanzaron una cierta envergadura an-

NOTA BIBLIOGRÁFICA

El ensayo de Robert Louis Stevenson titulado «Mi primer libro: La Isla del Tesoro», *fue publicado por primera vez en la revista londinense* The Idler *en Agosto de 1894, esto es, diez años después de que la obra de la que trata viera la luz en forma de volumen.* The Idler *era una revista ilustrada mensual de contenido eminentemente literario, dirigida a la clase media victoriana. Su editor, por aquellas fechas Jerome K. Jerome, y sus editores, Chatto & Windus, entraban con ella en competencia directa con la popular* Strand Magazine *que arrastraba multitudes con las entregas de las aventuras de Sherlock Holmes. En la serie de artículos titulada* Mi primer libro *algunos escritores de éxito describían las dificultades con las que se habían enfrentado hasta ver sus obras publicadas. Otros conocidos escritores que participaron en la serie fueron Arthur Conan Doyle y Bret Harte.El ensayo de Stevenson fue editado póstumamente, junto a otros de tema literario, en un volumen que se tituló* The Art of Writing *(Londres, 1905, Chatto & Windus). Es esta edición la que se ha utilizado para presente traducción.*

María Sanfiel

tes de ser abandonados y, aún así, ocupan el panorama de una larga serie de años. Comencé *Rathillet* antes de los quince, la *Vendetta* a los veintinueve, y la sucesión de derrotas permaneció ininterrumpida hasta que tuve treinta y uno. Para entonces había escrito algunos libritos, ensayos cortos y cuentos: había recibido palmadas en la espalda y me habían reportado ganancias, aunque no las suficientes como para constituir mi medio de vida. Me había labrado una cierta reputación, era un hombre de éxito. Pasaba mis días en este esfuerzo, la futilidad del cual hacía a veces enrojecer mis mejillas: invertía todas las energías de un hombre en el empeño y, con todo, no lograba ganarme el sustento; y aún brillaba frente a mí un ideal no alcanzado: aunque lo había intentado con energía no menos de diez o doce veces, todavía no había escrito una novela. Todas (todas mis criaturas) habían avanzado durante un tiempo para detenerse luego inexorablemente como el reloj de un escolar. Podía compararme con un jugador de criquet con varios años de práctica deportiva que nunca hubiera conseguido una carrera. Cualquiera puede escribir un relato corto (uno malo, quiero decir), únicamente con disponer de tiempo y papel suficientes y dedicarle algo de esfuerzo, pero no todo el mundo puede aspirar a escribir siquiera una mala novela. Es la extensión la que mata.

El novelista reconocido puede tomar y dejar a voluntad su novela, invirtiendo en ella días en vano, y no escribir más que aquello que se apresura a tachar. No así el principiante. La naturaleza humana tiene ciertos derechos; el instinto (instinto de conservación) impide que un hombre, animado y alentado por la conciencia de no haber triunfado aún, soporte las miserias del esfuerzo literario sin éxito más allá de un periodo que debe medirse en semanas. La esperanza debe tener de qué alimentarse. El principiante debe cazar un giro del viento, encontrar una veta afortunada; debe encontrarse en uno de esos momentos en que las palabras acuden y las frases se equilibran solas ÚNICAMENTE PARA COMENZAR. Y, habiendo empezado, ¡qué terrorífico panorama se extiende ante él antes de que el libro sea dado por concluido! Durante todo ese largo periodo de tiempo, la ráfaga debe mantenerse sin cambios, la veta debe extenderse; durante todo ese tiempo uno debe asegurar la misma calidad de estilo, durante todo ese tiempo los personajes deben mantenerse siempre vivos, coherentes, vigorosos. Recuerdo que, en aquellos días, solía mirar con una especie de veneración cualquier novela en tres volúmenes, como una hazaña, quizá no de la literatu-

ra en sí, pero sí al menos de la resistencia física y moral y del coraje de un Áyax.

En el año señalado había ido a vivir con mis padres a Kinnaird, por encima de Pitlochry. Allí paseaba por los rojos páramos y junto a los arroyos dorados. El aire puro y salvaje de nuestras montañas nos animaba, si es que no nos inspiraba, y mi mujer y yo proyectamos un volumen conjunto de historias sobrenaturales, para el cual ella escribió *La sombra en la cama* y yo *El fantasma de Janet* y un primer esbozo de *Los hombres alegres*. Adoro el aire de mi tierra natal, pero él no me quiere a mí, y el fin de este delicioso periodo fue un resfriado, un sarpullido y una migración a través de Strathairdle y Glenshee al Castleton de Braemar.

Allí soplaba el viento con intensidad y llovía en proporción; los aires de mi tierra eran más despiadados que la ingratitud humana y debí resignarme a pasar la mayor parte de mi tiempo entre cuatro paredes, en una casa lúgubremente conocida como «La Cabaña de la Difunta Señorita McGregor». Y ahora, admirad el dedo de la predestinación. Había un niño en la Cabaña de la Difunta Señorita McGregor, un niño en casa de vacaciones, muy deseoso de «lanzar su mente al asalto de escarpadas cumbres». No pensaba en la literatura; era el arte de Rafael el que recibía sus fugaces votos, y con la ayuda de pluma y tinta y de una caja de acuarelas de un chelín, pronto transformó una de las habitaciones en galería de arte. Mi deber más inmediato para con dicha galería consistía en ser espectador, pero a veces me relajaba un poco, me unía al artista (por así decirlo) en su caballete y pasaba la tarde con él, en generosa emulación, creando dibujos de colores. En una de estas ocasiones diseñé el mapa de una isla: estaba muy elaborado y (creo) bellamente coloreado. Su forma se apoderó de mi imaginación de un modo que apenas puedo expresar: contenía puertos que me complacían tanto como sonetos, y, con la inconsciencia del predestinado, etiqueté mi creación como *La Isla del tesoro*. Me han dicho que hay gente a la que no le interesan los mapas, y lo encuentro difícil de creer. Los nombres, las formas de las zonas boscosas, los cursos de carreteras y ríos, las huellas prehistóricas del hombre aún distinguibles en lo alto de la colina y en lo hondo del valle, los molinos y las ruinas, los estanques y los transbordadores, quizá la Piedra Erguida del Círculo Druídico en el ejido: ¡he aquí una inagotable fuente de interés para cualquier hombre con ojos para ver o dos peniques de imaginación con la que interpretarlo! Ningún niño puede dejar de

recordarse tendido en el prado, con su cara a ras de tierra, contemplando el bosque infinitesimal y mirando cómo se poblaba con ejércitos de duendes.

De un modo parecido, según me ensimismaba en mi mapa de *La Isla del tesoro,* los futuros personajes del libro comenzaron a hacerse visibles entre los bosques imaginarios, y sus rostros tostados y sus armas relucientes me espiaban desde lugares insospechados, mientras iban de aquí para allá, luchando y buscando el tesoro en esas pocas pulgadas cuadradas de una proyección plana. Lo siguiente que supe es que tenía algunas hojas de papel ante mí y estaba poniendo por escrito una lista de capítulos. ¡Cuán a menudo había realizado esa acción y la cosa no había ido más allá! Pero parecía haber ciertos elementos de éxito en esta empresa. Sería una historia para niños, nada de psicología o escritura exquisita, y tenía un niño al lado como piedra de toque. Las mujeres estaban excluidas. Yo era incapaz de manejar un bergantín (lo que la *Hispaniola* debía haber sido), pero pensé que podría fácilmente transformarla en una goleta, la cual podía hacer navegar sin sentirme avergonzado. Y además tenía una idea para John Silver que me prometía entretenimiento sin medida: tomar a un admirado amigo mío (a quien el lector posiblemente conoce y aprecia tanto como yo), despojarlo por completo de sus mejores cualidades y bondades de temperamento, dejarlo sin nada a excepción de su valor, su fuerza, su astucia y su magnífica genialidad, y tratar de expresar esto en los términos culturales de un tejido basto. Esta cirugía psíquica es, creo, un modo corriente de «construir personajes», quizá sea, de hecho, el único modo. Podemos retratar al singular personaje con el que cruzamos ayer un centenar de palabras en el camino, pero, ¿le conocemos? A nuestro amigo, con su infinita variedad y flexibilidad le conocemos, pero, ¿podemos reflejarlo? Sobre el primero podemos injertar cualidades secundarias e imaginarias, posiblemente todas erróneas; del segundo, cuchillo en mano, debemos cortar y podar las arborescencias innecesarias de su naturaleza, pero del tronco y las pocas ramas restantes deberíamos estar relativamente seguros.

En una fría mañana de septiembre, al amor de un buen fuego y con la lluvia tamborileando en la ventana, comencé *El cocinero de a bordo,* pues tal fue su título original. Había empezado (y terminado) ya una cierta cantidad de libros, pero no recuerdo haberme sentado para iniciar uno de ellos con mayor complacencia. No hay nada de que sorprender-

se, ya que las aguas robadas son proverbialmente las más dulces. Me enfrento ahora a un capítulo doloroso. No hay duda de que el loro perteneció un día a Robinson Crusoe. No hay duda de que el esqueleto procede de Poe. Pienso poco en ello, son detalles insignificantes, y ningún hombre puede esperar poseer un monopolio sobre los esqueletos o apropiarse de los pájaros que hablan. La estacada, según me dicen, está tomada de *Masterman Ready*. Puede ser, me importa un comino. Estos útiles escritores han ejemplificado el dicho del poeta: partiendo, han dejado tras ellos huellas en las arenas del tiempo, huellas que quizá otro...¡y yo era ese otro! Es la deuda que tengo con Washington Irving la que remueve mi conciencia, y es justo que así sea, porque creo que el plagio nunca se llevó más lejos. Unos años antes había tomado los *Cuentos de un Viajero* con la idea de llevar a cabo una antología de narrativa en prosa, y el libro me sacudió en lo más hondo: Billy Bones, su baúl, la compañía del salón, el propio espíritu interno y una buena cantidad de los detalles materiales de mi primer capítulo estaban todos allí, eran todos propiedad de Washington Irving. Pero yo no tenía ni idea de ello mientras escribía junto al fuego, en lo que semejaban las mareas primaverales de una inspiración algo pedestre; ni aún después, día tras día, en la sobremesa, cuando leía en alta voz mi trabajo de la mañana a la familia. A mí me parecía tan original como el pecado, creía que me pertenecía en igual medida que mi ojo derecho. Creía contar con un muchacho: resultó que había dos entre mi público. Mi padre se inflamó al instante con todo el romance y la ingenuidad de su naturaleza original. Sus propias historias, con las que cada noche de su vida se iba a la cama, trataban invariablemente de barcos, posadas de carretera, ladrones, viejos marineros y viajantes comerciales antes de la era del vapor. Nunca acabó ninguna de estas historias, ¡hombre afortunado, no lo necesitaba! Pero en *La isla del tesoro* reconocía cierto parentesco con su propia imaginación, era su tipo de escenario; y no sólo escuchaba con placer el capítulo diario, sino que se ofreció a colaborar activamente. Cuando llegó el momento de que el cofre de Billy Bones fuera registrado, debió de pasar la mayor parte del día preparando, en el reverso de un sobre de correspondencia legal, un inventario de su contenido, que yo seguí exactamente; y el nombre del viejo barco de Flint, *The Walrus*[1] fue adjudicado siguiendo su expresa

[1] La Morsa.

petición. Y entonces, quién se dejó caer por allí, *ex machina*, sino el Dr. Japp, como un príncipe disfrazado que hace caer el telón sobre la paz y la felicidad en el último acto. Porque traía en su bolsillo no un cuerno, ni un talismán, sino un editor. De hecho, mi viejo amigo, Mr. Henderson, le había encomendado el rastreo de jóvenes escritores para *Young Folks*[2]. Incluso la rudeza de una familia unida titubeó ante la medida extrema de atacar a nuestro invitado con los miembros mutilados de *El cocinero de a bordo*. Por otro lado, tampoco queríamos, bajo ningún concepto, detener nuestras lecturas, así que, se comenzó la historia otra vez desde el principio y fue solemnemente recitada para beneficio del Dr. Japp. Desde ese momento en adelante he tenido en alta estima su facultad crítica, porque, cuando nos abandonó, llevaba el manuscrito en su maleta.

He aquí que tenía, por tanto, todo de mi parte: simpatía, ayuda y, ahora, un compromiso firme. Además, había elegido un estilo muy simple. Comparándolo con el casi contemporáneo de *Los hombres alegres* un lector puede preferir el de una obra, otro el de la otra (es una cuestión de temperamento o de estado de ánimo), pero ningún experto puede dejar de ver que el uno es mucho más difícil y el otro harto más fácil de mantener. Da la impresión de que un hombre de letras experimentado puede comprometerse a crear *La Isla del tesoro* a un ritmo de tantas páginas al día mientras mantiene su pipa encendida. Pero, ¡vaya! este no era mi caso. En quince días que le dediqué, escribí quince capítulos, y entonces, en los primeros párrafos del decimosexto, ignominiosamente, perdí pie. Mi boca se quedó seca, no había ni un palabra de *La Isla del tesoro* en mi pecho, y hete aquí que ya estaban las pruebas de imprenta de la primera parte esperándome en el *Hand and Spear*. Así que las corregí, durante una temporada de vida casi en solitario, mientras caminaba por los páramos de Weybridge en mañanas de otoño cubiertas de rocío, en general contento con lo que había hecho y más aterrorizado de lo que pueda describirles con palabras ante lo que me quedaba por hacer. Tenía treinta y un años, era cabeza de familia, había perdido mi salud; nunca me había hecho cargo de mis gastos, nunca había ganado 200 libras al año, muy recientemente mi padre había comprado y destruido todos los ejemplares de un libro que había sido considerado un fracaso: ¿iba a ser este otro un último fiasco? De hecho, me hallaba muy cerca de la desesperación,

[2] *Revista de literatura infantil.*

pero apreté los dientes y, durante el viaje a Davos, donde iba a pasar el invierno, tomé la resolución de pensar en otras cosas y sepultarme en las novelas de M. de Boisgobey. Llegado a mi destino, me senté una mañana frente a la historia inacabada y hete aquí que comenzó a fluir de mí como charla ligera; y en una segunda oleada de dichosa aplicación, de nuevo a un ritmo de un capítulo diario, terminé *La Isla del tesoro.* Pero debe ser narrado con toda exactitud: mi mujer estaba enferma, el chico era el único de los fieles que me quedaba, y John Addington Symonds (a quién tímidamente mencioné el asunto en que me ocupaba) me miró con recelo. Él estaba por entonces empeñado en que yo debía escribir acerca de los personajes de Theophrastus, tan errado puede andar el juicio de los hombres más sabios. Pero Symonds (para ser justos), difícilmente era el confidente del que cabría esperar interés en una historia para niños. Era de mente amplia, un «hombre completo», si es que ello existe, pero el mismo nombre de mi empresa le sugería únicamente capitulaciones de sinceridad y solecismos de estilo. ¡Bueno!, no estaba del todo equivocado.

La isla del tesoro – fue el señor Henderson quien desechó el primer título, *El cocinero de a bordo*, apareció a su debido tiempo en la revista, donde ocupaba el ignominioso centro, sin grabados y no atrajo la más mínima atención. No me importó. A mí me gustaba la historia por la misma razón que a mi padre le había gustado el comienzo: era mi tipo de imaginario. Estaba, además, no poco orgulloso de John Silver, y hasta el día de hoy he seguido admirando a ese escurridizo y formidable aventurero. Y lo que era aún más liberador: había traspasado una frontera, había terminado una historia y escrito «Fin» en el manuscrito, como no había ocurrido desde *The Pentland Rising*, cuando era un muchacho de dieciséis años que aún no había ido a la universidad. De hecho, lo había conseguido gracias a la conjunción de una serie de afortunados accidentes: si el Dr. Japp no hubiese venido de visita, si la historia no hubiese fluido de mí con singular facilidad, podía haber sido dejada de lado al igual que sus predecesoras y hubiese encontrado un tortuoso y no lamentado camino hacia el fuego. Los puristas pueden sugerir que hubiera sido mejor así. Yo no soy de esa opinión. La historia parece haber ofrecido disfrute a muchos, y proporcionó (o fue el medio a través del cual proporcionar) lumbre y comida y vino a una familia que lo merecía y por la cual siento gran interés. No necesito decir que me refiero a la mía.

Pero las aventuras de *La Isla del tesoro* no habían llegado a su fin. La había escrito a partir del mapa. El mapa era una parte fundamental

de la trama. Por ejemplo, había llamado a un islote Isla del Esqueleto sin saber qué significaba, buscando sólo el pintoresquismo inmediato, y fue para justificar dicho nombre por lo que entré en la galería del señor Poe y robé el esqueleto indicador de Flint. Y, de igual manera, fue a causa de haber trazado dos puertos por lo que envié a vagabundear a la *Hispaniola* en manos de Israel Hands. Llegó el momento en que se decidió reeditar, y mandé mi manuscrito, junto con el mapa, a los señores Cassell. Las pruebas llegaron y fueron corregidas, pero no tuve noticias del mapa. Escribí preguntando por él: me dijeron que jamás había sido recibido y tuve que sentarme, apabullado. Una cosa es dibujar un mapa al azar, asignarle una escala en una de sus esquinas a ojo, y escribir una historia basándonos en esas dimensiones; otra, muy distinta, tener que examinar un libro entero, hacer un inventario de todas las alusiones que contiene y luego, con un compás, dibujar con esfuerzo un mapa que se ajuste a los datos. Yo lo hice así, y el mapa fue dibujado de nuevo en la oficina de mi padre, y embellecido con dibujos de ballenas resoplando y barcos navegando, y mi padre mismo, sacando provecho para el caso cierta habilidad suya para trazar diferentes caligrafías, forjó la firma del capitán Flint y las indicaciones de navegación de Billy Bones. Pero, en cualquier caso, esa nunca fue para mí la Isla del Tesoro.

He dicho que en el mapa estaba implícita la mayor parte de la trama. Igualmente podría haber dicho que lo estaba la trama entera. Unas pocas reminiscencias de Poe, Defoe y Washington Irving, una copia de los *Bucaneros* de Johnson, el nombre del «Cofre del Muerto» de *At Last* de Kingsley, algunos recuerdos de la práctica del piragüismo en alta mar y el mapa en sí, con sus infinitas y elocuentes sugerencias, constituyeron el total de mis materiales. No es, quizá, frecuente que un mapa figure de forma tan principal en una historia, pero siempre es importante. Un autor debe conocer sus territorios, ya sean reales o imaginarios, como su propia mano; las distancias, los puntos cardinales, el lugar por donde sale el sol, las fases de la luna, todo esto no debería constituir motivo de reflexión. Y, ¡qué complicada es la luna! Yo cometí ciertos errores con la luna en *Príncipe Otto* y, tan pronto como me fueron hechos notar adopté la precaución, que recomiendo a otros, de no escribir en adelante sin disponer de un almanaque. Con un almanaque y un mapa de la región, y un plano de las casas, ya sea realmente diseñado en papel, ya memorizado de inmediato, uno puede ser capaz de evitar algunas de las mayores meteduras de pata. Con el mapa ante sí, difícilmente hará que el sol se ponga por el Este, como ocurre en *El*

Anticuario. Con el almanaque a mano, es difícil que permita que dos hombres a caballo, viajando por un asunto de la mayor urgencia, empleen seis días, desde las tres de la mañana del lunes a última hora de la noche del sábado, en un viaje de, digamos, noventa a cien millas y, antes de que acabe la semana, y siempre con los mismos jamelgos, cubran cincuenta millas en un día, como puede leerse con detalle en la inimitable novela *Rob Roy.* Y de hecho está bien, aunque no es absolutamente necesario, evitar estos tropezones. Pero mi opinión –o mi superstición si así lo prefieren– es que aquel que es fiel al mapa, y lo consulta, y deja que su imaginación se guíe por él cada día y cada hora, obtiene de hecho un gran apoyo, y no meramente inmunidad contra los accidentes. La historia se enraíza allí, crece de ese suelo, tiene una columna vertebral propia detrás de las palabras. Es mejor si el escenario es real, y uno lo ha recorrido hasta el último paso y conoce cada marca del terreno. Pero incluso con lugares imaginarios, hará bien al principio en proveerse de un mapa; al estudiarlo, se le harán evidentes relaciones en las que antes no había pensado, descubrirá obvios, aunque insospechados, senderos y atajos para sus mensajeros, e incluso cuando un mapa no es la trama en sí, como ocurría en la *Isla del tesoro,* encontrará en él una mina de sugerencias.

Traducción: Marta Sanfiel.



CHAMPAGNE
POMMERY & GRENO
ÚNICOS IMPORTADORES
CALVET & Cía.
PASEO DE JULIO
esq.
CORRIENTES
BUENOS
AIRES
POMMERY & GRENO
EL TRIUNFADOR

La representación que no cesa. Actos del imaginario andino

Marcelo L. Valko

Memoria y representación

Este artículo posee dos ejes: el mito de Incarry y la pieza teatral que narra la muerte del último inca. El título parafrasea intencionalmente al poeta Miguel Hernández con su magnifico *Rayo que no cesa,* ya que a mi juicio no existe mejor imagen para sintetizar aquella muerte, la de Atahualpa, que fue y sigue siendo un cataclismo sin fin. No obstante, veremos cómo tampoco tiene término el trabajo de hormiga, trabajo comunitario, que el imaginario andino se toma para elaborar la catástrofe. De acuerdo a lo que podemos inferir, la creencia de Incarry surge prácticamente días después del asesinato de Atahualpa en Cajamarca cuando sus capitanes desentierran y roban el cadáver del inca con objeto de momificarlo para luego ocultarlo en alguna cueva que jamás fue descubierta, ingresando su desaparición en el territorio de lo mítico[1]. Desde entonces en algún lugar de los Andes, la cabeza de Atahualpa madura como un fruto y se prepara, solitaria y mágica para expulsar a los invasores del Tawantinsuyo. Es necesario recordar que de acuerdo a los documentos dejados por los cronistas prueban que Atahualpa murió asfixiado y no decapitado[2]. Veremos que semejante controversia no es un detalle trivial y posee la misma trascendencia que tendría para el

[1] *Rostworowski, María:* Historia del Tahuantinsuyu, *Cuzco, IEP Ediciones, 1992, p. 176.*

[2] *Las crónicas dejan constancia de que el asesinato de* Atahualpa *ocurrió por garrote vil contradiciendo la creencia popular del degollamiento. Por ejemplo: «El Gobernador mandó que no lo quemasen, sino que lo ahogasen atado a un palo en la plaza, y así fue hecho: y estuvo ahí hasta otro día por la mañana...» (Jerez, Francisco de:* Verdadera relación de la conquista del Perú y provincia del Cuzco llamada Nueva Castilla, *en* Crónicas de la conquista del Perú, *México, Ed. Nueva España, Sin fecha de Edición., p. 114); «y le dieron garrote y al otro día le enterraron en la iglesia» (Pizarro, Pedro,* Relación del descubrimiento y conquista de los reinos del Perú, *Buenos Aires, Futuro, 1944, p. 62)*; *«él amaneció una mañana dado garrote» (Murúa, Fray Martín de:* Historia general del Perú, *Madrid, Cambio 16, 1992, p. 184); «aunque habia sido sentenciado a ser quemado vivo, se le aplicó un torniquete al cuello y así murió ahogado» (Sancho, Pedro:* La Relación de Pedro Sancho, *Buenos Aires, Plus Ultra, 1986, p. 66).*

imaginario católico la diferencia entre la resurrección de Cristo al tercer día o si su cuerpo fue robado por los apóstoles para fraguar el retorno. Volviendo a Atahualpa, tras la emboscada, secuestro y pago del fabuloso rescate que se produjo en Cajamarca en 1533, la pena de la hoguera fue conmutada por el llamado «garrote vil». Sin embargo la leyenda opina otra cosa. Afirma que el Inca fue decapitado por Pizarro, y aunque sus enemigos escondieron la cabeza, en el lugar donde se encuentre, la testa no deja de crecer recuperando su cuerpo parte a parte, de modo lento pero inexorable. Cuando el soberano esté completo se levantará y derrotará a los invasores *españarris* liberando el imperio del Tawantinsuyo. En trabajos anteriores, reflexionamos sobre los motivos que pudieron originar semejante distorsión histórica, que para colmo fue presenciada por millares de testigos, dado que el cadáver del Inca fue expuesto en Cajamarca durante aquella larga noche del homicidio. Sostuvimos entonces, que esa muerte, aquel acontecimiento intolerable para el mundo andino, aquello que no debió ocurrir, al menos «sucedió» de un modo verosímil, permitiendo manipular el cataclismo y aguardar una resolución favorable[3].

Ahora bien, esa decapitación que no existió fue la materia prima para elaborar la catástrofe. La leyenda necesitaba mantener viva la esperanza de un retorno mesiánico, y la cabeza del Inca creciendo, reconstituyendo el cuerpo en la clandestinidad era el punto de partida para recomponer todo un estado de cosas. En ese viaje temporal que lleva cinco siglos, Incarry: el Inca Rey, utilizó distintos canales de expresión para mantener viva la esperanza de un futuro mejor en el mundo andino. Comenzando por el cronista Guamán Poma de Ayala que escribe y dibuja el degollamiento con una imagen que es todo un clásico[4], y que es la evidencia más temprana que indica como entre 1580/1610, período en que redacta su *Nueva Crónica y Buen Gobierno,* la decapitación ya se había instalado en el imaginario. Después, Incarry siguió su recorrido generacional vía tradición oral. Muchas de estas narraciones terminaron siendo redescubiertas y recopiladas en Puquío a mediados de 1950 por José María Arguedas, en lo que conocemos como la saga moderna del mito de Inkarry[5]. Además de estos

[3] *Valko, Marcelo L.:* La vigencia de Incarry: un mito más allá del sueño. *Las Vegas, XXV International Congress of the Latin American Studies Association, CD-Room, 2004.*

[4] *Guaman Poma de Ayala:* Nueva Crónica y Buen Gobierno, *Madrid, Historia 16, 1987, ff. 390.*

[5] *Arguedas, José María:* Puquio, una cultura en proceso de cambio, *Lima, Estudios sobre la cultura actual del Perú, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964.*

relatos, la legendaria decapitación de Atahualpa se expresó en la elegía anónima *Apu Inka Atawallpaman* que data del siglo XVII cuyos versos evidencia honda consternación: «Su amada cabeza ya la envuelve / el horrendo enemigo / y un río de sangre camina, se extiende / en dos corrientes»[6] narrando la orfandad en que habían quedado sumidos los hombres del *Tawantinsuyo.* También observamos esta temática en un óleo de fines del siglo XVII o principios del XVIII denominado *Degollación de Don Juan Atahualpa en Cajamarca* donde muestra al verdugo con la cabeza en la mano[7]. Además de estas manifestaciones, el degollamiento de Atahualpa se plasmó en funciones teatrales que eran representadas durante las fiestas patronales y que evocan al teatro o épica incaica. El recuerdo reverenciado de los incas tuvo un apogeo especialmente importante en el siglo XVIII culminando en la revuelta de Túpac Amaru II.

Centrándonos en la representación teatral de la muerte del Inca, analizaremos el sentido de las huellas del mito de Incarry (el corte de cabeza), en una obra que se remonta a los primeros decenios de la conquista denominada *Tragedia del Fin de Atahualpa* y conocida también como *Texto de Chayanta.* El gran investigador boliviano Jesús Lara, tras descubrirla la edita por primera vez en Cochabamba en 1957. Vale la pena consignar, que los incas acostumbraban representar distintos eventos de su realidad histórico-social. Se trataba de representaciones ceremoniales como las que montaban al regresar de sus conquistas, o para conmemorar triunfos donde se escenificaban combates rituales. De acuerdo a la temática desarrollada, podía tratarse de *wankas* de carácter histórico o *arawis* centrados en asuntos cotidianos, de los cuales numerosos cronistas dejaron constancia de su posible existencia[8]. Sobre todo el Inca Gracilaso de la Vega en sus *Comentarios Reales* es quien insiste en forma expresa sobre este punto. Señala que tales farsas se dividían según los temas tratados en tragedias y comedias, pero estas acepciones castellanas no son equiparables a los términos quechuas mencionados antes. Las obras se montaban en las distintas festividades

[6] *Traducido por José M. Arguedas en* Poesía Quechua, *Buenos Aires, EUDEBA, 1964, p. 21.*

[7] *Esta magnífica pintura pertenece a la colección del Museo Arqueológico de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cuzco.*

[8] *Betanzos, Juan de:* Suma y narración de los Incas, *Madrid, Atlas, 1987, p. 65; Cieza de León, Pedro:* El Señorío de los Incas, *Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1967, p. 30; Garcilaso de la Vega, el Inca:* Comentarios reales de los incas, *Buenos Aires, Emecé, 1943, T. I, p. 121 y Sarmiento de Gamboa, Pedro:* Historia de los Incas, *Buenos Aires, Emecé, 1942. (p. 108).*

y contaban con gran aceptación de público teniendo un indudable interés didáctico. Sobre la supuesta existencia del teatro inca no hay unanimidad de criterios. Por ejemplo Lienhard plantea que no existió un teatro incaico. Niega por exagerados los dichos de Garcilaso en lo que respecta al supuesto teatro cuzqueño. Sostiene que el propósito del autor de los *Comentarios Reales* era brindar una imagen helenizada del Tawantinsuyo en la universalidad de la Europa renacentista[9]. De acuerdo al análisis de Lienhrad habría existido un épica imperial que incluía cantos, danzas y decidores resultando funcional a los intereses políticos del estado incaico. Si bien es posible que los cronistas escribiesen pensando en un público europeo, también es cierto y no podemos olvidar que el teatro griego nació de los ritos religiosos tributados a Dionisio[10]. Más que dilucidar esta compleja polémica acerca si existió o no un teatro incaico tal como nosotros lo concebimos, lo que nos interesa de momento no es lo que sucedió durante el imperio, sino la resistencia simbólica que se forja tras su caída y que se canalizará a través de distintos aspectos simbólicos, entre los que destacamos esta pieza que es invadida por el mito.

Antes de pasar directamente a las huellas de Incarry en la obra de teatro, quiero hacer hincapié en la antigüedad de la representación teatral de la *Tragedia del fin de Atahualpa,* con el propósito que se aprecie en toda su dimensión la unidad discursiva del imaginario andino sobre este punto, una fidelidad que lleva medio milenio. En 1955 una paciente búsqueda pone en manos del investigador Jesús Lara el texto de una pieza teatral que se conservaba en la localidad boliviana de Chayanta[11]. El manuscrito de 24 folios escritos a doble columna en un quechua límpido y sin contaminaciones del castellano, por momentos alcanza una belleza poética singular. Aunque el cuaderno está fechado en 1871, minuciosos exámenes lingüísticos y etnohistóricos llevados a cabo permiten suponer que fue compuesto por tal vez por algún amauta quiteño y nos recuerdan las representaciones didácticas que los incas desarrollaban. Una de las pistas sobre la antigüedad del tema representado, consta en la *Historia de la Villa Imperial del Potosí* que nos proporciona Arzanz de Orsúa. En ese libro, al narrar las grandes fiestas patronales realizadas en Potosí durante 1555, se afirma que para tal

[9] *Lienhard, Martín:* La épica incaica en tres textos coloniales (Juan de Betanzos, Titu Cusi Yupanqui, el Ollantay), *PUCP, Lexis IX, nº 1, Lima, 1985, p. 67.*

[10] *Silva Santisteban, Ricardo;* Teatro Quechua, *PUCP, Lima, 2000, T. I, p. XX.*

[11] *Lara, Jesús,* Tragedia del fin de Atawalipa, *Buenos Aires, Ed. del Sol, 1993.*

ocasión se representaron ocho comedias presenciadas por miles de indios. La que nos interesa es la cuarta que trataba de: «la ruina del imperio Ingal: representándose en ella la entrada de lo españoles al Perú, prisión injusta que hicieron de Atahuallpa, 13 inga de esta monarquía; los presagios y admirables señales que en el cielo y el aire se vieron antes que le quitasen la vida; tiranías y lastimas que ejecutaron los españoles a los indios; la maquina de oro y plata que ofreció porque no le quitasen la vida, y muerte que le dieron en Cajamarca»[12].

Como vemos, ya en los inicios del Virreynato, la obra que narra el asesinato de Atahualpa, se representaba ante millares de indios que seguían hondamente impactados por el trágico final del Inca, sin que los autos sacramentales, procesiones y otras representaciones bíblicas consiguieran reemplazarla[13]. Recordemos que para la época donde encontramos la primera mención histórica de esta pieza todavía resistía el reducto de Vilcabamba. Una situación paradójica pero que habla del triunfo de España, ya que la verdadera monarquía incaica comienza a ser considerada como cosa del pasado, planteando además cómo Vilcabamba no constituía una amenaza militar real. La obra siguió vigente sin que las sucesivas campañas de «extirpación de idolatrías y bestialidades» que se llevaron a cabo en la región consiguieran olvidarla. Ni siquiera la represión tras la derrota de Túpac Amaru II, la mayor represión ejecutada en el continente durante la época Colonial, consiguió erradicar este *wanka*. El cruel Corregidor Areche, como parte de la limpieza de la memoria étnica, dictó en 1781 una serie de bandos represivos que prohibían su recuerdo: «Por causa del rebelde, no se representaran en ningún pueblo de sus respectivas provincias comedias u otras funciones públicas de las que suelen usar los indios para memoria de sus hechos antiguos»[14]. Precisamente presentificar la ausencia del Inca es el objetivo central del texto de Chayanta. Aunque numerosas unidades simbólicas de la cosmovisión

[12] *Arzanz de Orsúa y Vela, Bartolomé:* Historia de la Villa Imperial de Potosí, *Providence, Rohde Island, Brown University Press, 1965, T. I, p. 98.*

[13] *Gisbert, Teresa:* Iconografía y mitos indígenas en el Arte, *La Paz, Gisbert y Cia., 1994, 202.*

[14] *Las disposiciones represivas abarcaban todas las formas de conservación de los recuerdos. Parte del bando dictado en Noviembre de 1781dando a conocer la pena de muerte a* Túpac Amaru II, *señalaba: «Por causa del rebelde, mandase que los naturales se deshagan o entreguen a sus corregidores cuantas vestiduras tuvieren, como igualmente las pinturas o retratos de sus Incas, los cuales se borraran indefectiblemente como que no merecen la dignidad de estar pintados en tales sitios».*

andina se perdieron quemadas por los extirpadores, o porque simplemente cayeron en desuso al dejar de significar, la obra de teatro referida al trágico final de Atahualpa, siguió vigente hasta la actualidad como se aprecia durante las fiestas del carnaval o patronales de numerosos localidades del altiplano. Wachtel al analizar el texto señala que el objetivo de la pieza teatral es la incomprensión cultural[15]. Es verdad. Salta a la vista con la difuminación entre los límites de la realidad y del sueño, en este caso una pesadilla, y a través de las numerosas ocasiones en que los españoles apenas mueven los labios de modo incomprensible, llegando a su clímax con el episodio de la entrega de la Biblia por el padre Valverde al Inca: «toma conocimiento entonces / a la Biblia escuchando mejor que yo y más claro te ha de hablar ella. No me dice absolutamente nada».

Las huellas de Incarry

La Tragedia de Atahuapa descubierta en Chayanta posee indudables afinidades argumentales con este drama del siglo XVI y aunque no fuera exactamente la misma, su gran antigüedad está aceptada no solamente por Lara, sino también por estudiosos como Wachtel, Gisbert o Silva Santisteban entre otros. La obra no esta segmentada en escenas o actos pero se advierte una división en cinco partes. A través del diálogo se comprende cómo van cambiando los momentos y se presumen los lugares. Además no hay indicaciones para el movimiento de los participantes dando la impresión que el director y los actores poseían información complementaria vía tradición oral. Los personajes que participan de la *Tragedia* integran dos grupos bien definidos. De un lado están los incas, y del otro se encuentran los enemigos de barba. La pieza comienza con un sueño. Con los malos augurios soñados por el Inca y los vanos intentos de Wayla Wysa el Sumo Sacerdote llamado para interpretarlos. No es un dato menor que el sacerdote efectúe la oniromancia soñando a su vez: «quizás así podré ver algo». Sin embargo, *Wayla Wysa* aunque consigue percibir el avance enemigo, no logra descifrar su misterio e incluso por un momento queda preso del sueño resultando muy difícil su retorno a la realidad. Luego sobreviene el asombro e incomprensión ante el mensaje escrito enviado por los ene-

[15] *Wachtel, Nathan:* Los vencidos. Los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570), *Madrid, Alianza, 1976, 71.*

migos, aunque una cosa queda claro: «no puede decir nada bueno». El Inca se resiste pero no consigue el retiro de los barbados. Finalmente Atahualpa es capturado. La trama continúa con la despedida del Inca de sus allegados más íntimos, los tristes lamentos de estos que no comprenden «¿cómo hemos de vivir privados de ti, nuestro padre?» Para espanto de los andinos, los españoles anuncian que tienen el propósito de transportar la cabeza de Atahualpa como parte del botín. Específicamente sobre este punto, repetidas veces Pizarro anuncia a través del interprete Felipillo, que había venido no solo por el oro sino también para llevarse la cabeza del Inca hasta España. Atahualpa maldice a los invasores a quienes augura que en el futuro «mucho tendréis que padecer...» hasta que llegue el día en que «mis hijos, los que vengan... los arrojaran de aquí». Lo onírico sobrevuela permanentemente *La Tragedia*. De hecho, Atahualpa manifiesta sus dudas sobre lo que esta sucediendo con su persona y su imperio: «¿realidad o sueño es esto?» Finalmente sobreviene la muerte mediante la decapitación. Distintos personajes del coro de incas expresan sus lamentos «con que corazón viviremos Inca mío, sin la protección de tu sombra». Acto seguido, Pizarro se presenta ante el Señor de España a quien manifiesta «aquí te traigo la cabeza y el llauto de ese Inca». En ese momento se produce una escena notable, el Rey evidencia su asombro y total disconformidad con el homicidio y se convierte en una suerte de *alter ego* de la cultura derrotada. Increpa duramente al matador diciéndole «este rostro que me has traído es igual al mío», haciendo alusión a la condición real del ajusticiado. Lo acusa de «pecador desenfrenado y hombre envenenado por el oro». La obra termina con Pizarro arrojado al fuego «para que perezca y con él su descendencia toda. De ese guerrero infame no debe quedar nada». El final completa un ciclo coincidiendo con un *happy end* al gusto del imaginario andino obsesionado por sucesivos períodos de caos y cosmos, un nuevo Pachacuty, un nuevo fin y principio del mundo encarnado en este caso por un justiciero Rey de España que viene a ordenar el caos causado por la muerte del Inca.

En definitiva, este relato poético y coreográfico de la ejecución no olvida la injusticia cometida trabajándola en distintos pasajes con notable belleza, pero sobre todo presenta el nudo estructural de Incarry. Esto es, la necesidad de mostrar a la cabeza separada para que pueda volver a reunirse con el tronco en un retorno mesiánico[16]. En numero-

[16] *Pease, Franklin:* Los últimos incas del Cuzco, *Lima, 1972, p. 117.*

sos pasajes *La Tragedia* resalta que Pizarro venía en busca de la cabeza que lleva secuestrada a España y de la que no vuelve a dar mas referencias. Por su parte, distintas versiones del mito de Incarry, narran como los *españarris* se llevan la cabeza del Inca a España, Barcelona, Cuzco, Lima u otro lugar sin especificar, y allí esta «tomando su cuerpo»[17]. Pese a este intento por separar al Inca, la cabeza aún secuestrada y oculta de las miradas humanas, amigas o enemigas, comienza a reconstituir su cuerpo para ejecutar la venganza y expulsión de los invasores. Los paralelismos entre el texto de Chayanta y el mito de Incarry, son múltiples. Coinciden en la incomprensión de los indígenas ante la escritura, recordando el episodio del Padre Valverde y la Biblia que le extendió a Atahualpa en Cajamarca. Acuerdan además en otro punto fundamental, y es el tema del mañana. ¿Quien se queda con el futuro? ¿A quién le pertenece el mañana? Tanto el mito como la pieza teatral vaticinan un porvenir nefasto para los matadores del Inca, que en el caso de *La Tragedia* es de cumplimiento efectivo mediante el castigo mortal que el Rey dicta contra el conquistador Pizarro, pero sobre todo la maldición que lanza sobre «su descendencia toda». Esa descendencia que habitará el tiempo por venir esta abominada, y tendrá un negro futuro ya que los vástagos de Atahualpa, los desalojarán del territorio recuperando el imperio. Estos hijos que vendrán a recuperar lo que por derecho les pertenece, ocupan el rol que en la leyenda de Inkarry le corresponde a la cabeza que retoña. Además, podemos interpretar la recuperación del Tawantinsuyo como la reconstitución del cuerpo del Inca a partir de su cabeza. Ciertamente no es mi intención negar las divergencias que presenta con el mito, ni pretendo forzar una yuxtaposición que no existe. Simplemente hago hincapié en la unidad simbólica del imaginario que para narrar un mismo discurso puede utilizar distintos canales expresivos como vemos en el caso del mito y de la pieza teatral. Por otra parte, si nos ponemos en lugar del público indígena que asistía a las funciones, cada escenificación de *La Tragedia* era una suerte de regeneración periódica, en la cual como en un sueño, todos volvían a ver con vida al Inca, pero también volvían a morir de aquella muerte y lo que es igualmente importante para Incarry, asistían a la venganza ejecutada por mano real contra sus verdugos. Por otra parte, existen constancias que en algunas funciones teatrales de la tragedia que se realizan en Oruro durante el Carnaval, el coro reza por la

[17] *Bendezú Aybar, Edmundo (editor):* Literatura Quechua, *Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1980, 283.*

resurrección de Atahualpa y en ciertas obras representadas en La Paz, el drama termina con la invocación de las ñustas implorando por su resurrección: «señor eterno, al joven poderoso Inca, ven sí, hazlo resucitar»[18].

Wachtel señala que ignoramos si la leyenda de Incarry se relaciona explícitamente con el drama popular, pero es imposible negar la coherencia del folklore indígena[19]. Y es cierto, porque tanto los dibujos y relatos de Guamán Poma como el óleo cuzqueño, las poesías, la saga legendaria de Incarry y las representaciones teatrales sobre el fin de Atahualpa, distanciadas unas de otras por un espacio temporal de varios siglos, son mucho más que un mero recordatorio de un suceso de relevancia histórica. Se trata de una cadena de relaciones muy consistente que apunta a un objetivo claro: mantener con vida la memoria de Atahualpa. En todos los casos mencionados y en la pieza de teatro en particular, apuntan a elaborar el cataclismo del fin del mundo y plantean una esperanza, una luz al final del laberinto: la expulsión de los invasores y el regreso de los tiempos del inca.

La resistencia de la que hablo no es una proyección antropológica. Sucede en la realidad. No es casual que *La Tragedia* este fechada en la localidad de Chayanta. Esta ciudad tiene un destino rebelde por eso resulta interesante que el texto recuperado haya resistido las extirpaciones en la clandestinidad de esta comunidad. El investigador Boleslao Lewin menciona un par de episodios relevantes. En 1779 Tomás Catari, jefe de los indios de Chayanta, fue caminando hasta Buenos Aires, capital del Virreinato del Río de la Plata para peticionar ante el virrey Vértiz por los abusos del Corregidor contra los naturales de la tierra. Un año después, para el 26 de agosto de 1780 en el pueblo de Chayanta ocurrieron una serie de episodios sangrientos que tal vez obligaron a Túpac Amaru II a adelantar su sublevación[20].

Como ya dijimos, esta fidelidad no fue fácil. Después del ajusticiamiento de Túpac Amaru II el celo del absolutismo español instauró por decreto una serie de medidas represivas como el empleo obligatorio del idioma castellano, la destrucción de las famosas cátedras de quechua que habían dado tan buenos resultados a los evangelizadores, e incluso el corregidor Areche proscribió los trajes y bailes «que sólo sirven para representarles los que usaban sus antiguos Incas, recordándoles memo-

[18] *Balmori, Clemente,* La conquista de los españoles, Drama indígena bilingüe quechua castellano, *Tucumán, Universidad Nacional del Tucumán, 1955, p. 100.*

[19] *Wachtel, N. op cit. p. 72.*

[20] *Lewin, Boleslao:* La rebelión de Túpac Amaru, *Buenos Aires, SELA, 2004.*

rias». Pero tal vez la prohibición más patética y que evidencia la desesperación ante lo inevitable fue la proscripción del idioma quechua. Un idioma que millones de indios hablaban desde Ecuador hasta Tucumán intentó ser abolido por un decreto escrito en un mero papel. Pese a los intentos de Areche de tapar el sol con las manos extirpando la voz y la historia, la cosmovisión andina resistió. Esta continuidad y vigencia durante cinco siglos del mito de Incarry anidando en el Texto de Chayanta entre otros canales simbólicos, nos habla de su gran significación político-social e implica una tenacidad cultural efectiva que excede lo meramente adaptativo. La clandestinidad en que se mantuvo la pieza teatral y las dificultades por las que atravesó Lara para que le permitieran realizar una copia del mismo, son un recordatorio del peligro que todavía entrañaba su tenencia y representación, y hasta qué punto la existencia de ese cuaderno se mantenía en secreto.

Durante quinientos años trataron una y otra vez prohibir la memoria y olvidar el recuerdo. Buscaron que toda una cultura diluyera sus huellas mnémicas, perdiera los caminos del ayer y que no consiguera posicionamiento en el hoy. Para penetrar con más comodidad en el imaginario cultural del otro se pretendió que la sociedad de los vencidos llegara desnuda a la orilla de Occidente, sin ropas, sin idioma, sin recuerdos, sin dioses, sin alma: como un nacimiento a la inversa. Es innegable que tuvieron éxito en múltiples aspectos, pero no todo se desvaneció en el aire de la represión. La resistencia se articuló a través de la tradición oral, en pinturas y representaciones actorales que se daban en las comunidades. Todo este conjunto simbólico vehiculizó la frustración ante el colapso de la derrota, trató de explicarla y de canalizar el traumatismo planteando algún futuro posible, ciertamente lejano, pero futuro al fin.

El recuerdo del Inca como pieza teatral que se montaba en las fiestas de las comunidades, no sólo sobrevivió al desgaste del tiempo y los terrores de la clandestinidad, sino también consiguió mantener su significancia dentro de una constelación de unidades simbólicas que apuntalan una misma temática, que no es otra que mantener vivas las huellas del retorno del Inca y que no tiene otra lectura más que el advenimiento de un futuro mejor en donde tenga fin un despojo que, volviendo a parafrasear a Miguel Hernández: «ni cesa ni se agota»[21]. Al

[21] *Si se observa con atención el hondo conflicto en el que esta enfrentada la sociedad boliviana por ejemplo en el caso de la extracción de gas y las regalías que debe generar, disputa que ya fue causa del derribó del presidente Sánchez de Losada en el 2003 y luego de su sucesor Mesa Gisbert en el 2005, se advertirá que aquel despojo inicial, sucedido al*

igual que el mito de Incarry, esta obra teatral que fue y sigue siendo la más vista y conocida por los indígenas sudamericanos, nos plantea una serie de cuestiones relevantes: el fin del mundo, el trastrocamiento temporal y una forma que la cultura encuentra para resolverlo en un futuro victorioso. *La tragedia de Atahualpa,* es mucho más que la injusticia de su ausencia, y que como bien señala el texto «no hay corazón para olvidarte».

principio de la conquista, continúa presente y es uno de los principales ingredientes de este problema que emerge una y otra vez.


LA
FAMOSA
BOTELLA
VERDE.
EL
AGUA
DE LOS
SANOS.
EL AGUA DE MESA
QUE HA CONQUISTADO
EL MUNDO.
SU SABOR FRESCO Y PICANTE
y sobre todo su acción bienhechora de su gas natural para el estómago explican el éxito prodigioso del MANANTIAL PERRIER. Se mezcla admirablemente, sin turbarla, con cualquier bebida habitual, vino, aperitivo ó jarabe.
LA GRAN VIRTUD DEL AGUA PERRIER
consiste en el gas natural que en ella está diluido, lo que produce su delicadeza y vitalidad. La vitalidad es un secreto de la naturaleza que no se puede explicar ni imitar por el hombre.
LAS SEÑORAS
aprecian mucho la delicadeza y frescura del agua Perrier á consecuencia del gas natural contenido en ella.
AGUA DE MESA FRANCESA.
Perrier
"El Champagne de las aguas de mesa."
Unicos importadores:
WALKER HERMANOS, Ltda., 345 Calle Tucumán, Buenos Aires.
P.C.B.

«Imbunche»[1] y apellido en la narrativa de Jorge Edwards

Roberto Hozven

«Ser escritor en Chile y llamarse Edwards es una cosa muy difícil»– interpela Pablo Neruda a Jorge Edwards cuando se conocen en 1952[2]. ¿Qué polvillo venenoso circula alrededor de los apellidos que nos los hacen tan difíciles? «Llamarse Edwards, en Chile» –comenta Edwards– oscila entre «un punto de satisfacción secreta» y una incomodidad resentida ante «ese símbolo de poder económico que tiene el apellido entre nosotros» (*ibid.*). Enunciativamente, los apellidos de alcurnia y de poder político deslumbran y resienten, causan agrado y escozor en quienes no los llevan cuando los escuchan. Tienen el aura de lo foráneo entre nosotros; al pronunciarlos reconocemos la enorme distancia desde la que se los oye. ¿Qué nos dice esta distancia, *a sotto voce*? Lo lejos que se encuentra la mayoría de los chilenos de las instituciones reguladoras de nuestra convivencia nacional. La mezquindad del vínculo entre el grueso de la comunidad, situado fuera del poder, y los protagonistas de nuestras páginas sociales o de política farandulera.

Podría argumentarse que éste es un fenómeno universal. Replico: en parte. El problema, en Chile, es la inefectividad de los mecanismos mediadores entre dos polos: el de quienes exhiben la impunidad de su poder, incluso de impuestos (los sobresueldos ministeriales, por ejemplo), y el de la exasperación y vulnerabilidad del grueso de la población, quienes se las sufren todas. En las democracias establecidas, cada

[1] *«Imbunche», voz mapuche: «ser maléfico, deforme y contrahecho al que se le descoyuntan los huesos de los hombros, caderas y rodillas»* (Diccionario de la lengua española, *RAE). Por extensión: «cualquier cosa enredada, inextricable, pleito enredado». «José Donoso ha resignificado la imagen del Imbunche y lo ha propuesto como un modo de comprender ciertas características nacionales del encierro, lo contrahecho, lo monstruoso y la manipulación del poder.» (*Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos *de Sonia Montecino. Santiago de Chile: Sudamericana, 2004).*

[2] *Apelativo con que Pablo Neruda saluda a Jorge Edwards, en 1952, cuando lo conoce en su casa de Los Guindos, en Santiago de Chile. Jorge Edwards.* Adiós, poeta... *Barcelona: Tusquets, 1990, 25.*

sufragista sabe –y siente– el vínculo poderoso que existe entre él y su representante (el diputado o senador por quien votó) a quién, de algún modo, controla de vuelta. Además, entre nosotros, se suma el desbordamiento de la lógica dinástica y sectaria más allá de las fronteras habituales de la gran burguesía tradicional. En efecto, ¿no se habla ya, hoy en día, de los Lagos (Escobar –el actual presidente– y Weber –su hijo), de los Frei, de los Zaldívar, así como antes se hablaba de los Alessandri o de los Errázuriz? Este fenómeno transforma la función integradora, propia de la política, en una instancia de poder desintegradora, nepotista, que, precisamente, «se ha mostrado más lejos de aquellos que la necesitan de modo inexorable, aunque en su desesperación y descreimiento abominen del todo de ella»[3].

El discurso fundacional de la nación, que se teje y desteje alrededor del nombre apellido, nos hace escuchar en sordina nuestra exclusión existencial de la historia y memoria oficiales. Estos apellidos ubicuos (presentes en las calles, monumentos, poblaciones, efemérides) recortan de la órbita de la memoria los derechos de otros actores culturales del pueblo de Chile. Les recortan su derecho a estar ahí, en la memoria nacional oficial. ¿Qué sabemos de otras tradiciones culturales existentes desde siempre en la nación chilena, pero ausentes de su acta de fundación y de nuestra práctica cívica cotidiana? ¿Dónde están los aymaras, atacameños, diaguitas, kawérkar, mapuches (los únicos polémicamente presentes), rapanui, tradiciones urbano-campesinas, yámana, etc.? Los apellidos de poder y alcurnia se lo llevan casi todo, su hegemonía borra esas tradiciones y monopoliza las verbalizaciones culturales.

Volviendo al apellido, la antropóloga María R. Stabili escribe: «El apellido, como elemento central dentro del proceso de diferenciación de los grupos sociales, al menos en Chile, constituye un código comunicacional de extraordinaria importancia, pues sintetiza y transmite, en una sola palabra, muchísimas cosas: el tipo de familia, su estructura, la parentela y los valores que la familia manifiesta a través del comportamiento político, económico y social de sus miembros. … asimismo es fundamental para comprender la historia del país. … en una sociedad

[3] *Beatriz Sarlo, «Ser argentino: ya nada será igual», en* Imaginarios de nación. Pensar en medio de la tormenta. *Introducción de J. Martín-Barbero. Bogotá, Colombia: Imprenta Nacional, 2001, 52-53.*

tan restringida como la chilena, todos se conocen y todo se sabe de todos»[4].

Y cuando ocurre que no se sabe de alguien es porque se trata de «un apellido cualquiera»[5]. Sus portadores caen en una anonimia existencial e histórica, próxima de la inexistencia social. Sus apellidos corrientes hacen de ellos anónimas «gente de la ciudad»–título del segundo libro y recopilación de cuentos de Edwards. Entre nosotros, el apellido corriente cae bajo la amnesia. Indudablemente, este olvido sistémico del apellido de la mayoría silenciosa de la población, al extenderse en el tiempo, forja un espacio simbólico de pertenencia, un molde por el que la esfera pública «cualquiera» se autopercibe como identidad desdeñada y «ninguneada». ¿De qué manera la narrativa de Edwards[6] asume este desdén identitario, especialmente tomando en cuenta que él «no se complace con la ilusión de hablar desde un lugar privilegiado»?[7] ¿Cómo deconstruye su narrativa el privilegio de la identidad fundacional asociada al apellido?

En el primer libro de Edwards (*El patio,* una compilación de ocho relatos)[8], la importancia del apellido resalta por omisión; como si el joven escritor, ansioso por desprenderse del traje de plomo del linaje, se apurara por presentarnos a sus personajes fuera del efecto enmohecedor y distorsionador del follaje genealógico. Un solo apellido en los ocho relatos de *El patio.* En el último de ellos, «La desgracia», el apellido corriente del niño protagonista cumple un papel fundacional e irónico para la trama del cuento: José Casas. El contexto es colegial y cloacal: un niño es abusado por sus compañeros y por las autoridades de la institución. El niño reacciona con una diarrea compulsiva, protección y protesta ante el abuso a que es sujeto; finalmente, su calzoncillo termina taponando una alcantarilla del baño del colegio. Las autoridades lo castigan exhibiendo el calzoncillo, a la vista de todos, con sus respectivas «iniciales y número del portador, grabados en buen hilo

[4] *María Rosaria Stabili.* El sentimiento aristocrático. Elites chilenas frente al espejo (1860-1960). *Santiago: Editorial Andrés Bello, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2003, 106.*

[5] *«Y mi madre, que se sentía muy aristócrata, cuando le preguntaban por un apellido cualquiera decía: 'No lo conozco. ¿Quién será?' o ¡Ah, el apellido no te lo podría decir, porque es uno de esos apellidos corrientes que nunca logro recordar!»–testimonia a Stabili otra informante de prosapia.* Ibid.

[6] *Jorge Edwards.* Gente de la ciudad. *Santiago: Editorial Universitaria, 1961.*

[7] *Adriana Valdés, «Ejercicio de admiración»,* Revista de Libros, El Mercurio, *31 de diciembre 1999.*

[8] El patio. *Santiago: Imprenta Soria, 1952.*

rojo.» (99) La institución acusa recibo de la protesta infantil, sintomatizada por el órgano, y la reprime consecuentemente. La rebeldía del órgano, su diarrea, es sancionada con la vergüenza, con la denuncia pública de la enorme distancia a que se encuentra el niño respecto de los valores y costumbres inculcados por el colegio, y por los que debiera regir su vida actual y ulterior. El apellido ironiza la integración social de su portador: de varias casas a una de sus alcantarillas.

En otro cuento, «Adiós Luisa» –publicado 15 años más tarde[9]–, Edwards retoma el tema y nos cuenta el futuro de José Casas, el hombre que resultó de la represión ejercida sobre los intestinos del niño en rebeldía con la institución. Del taponamiento de las alcantarillas de su colegio, con sus diarreas compulsivas, el pequeño José evoluciona en Casas: un hombre alcoholizado que repudia a su madre, a su tradición católica y que concluye, en un rapto pasional, asesinando a la *femme fatale* con quien se había casado. De su modesta «cagadita» local en el baño de su colegio, José madura en un adulto que deja la gran «cagada» arrojando por la ventana todas las connotaciones de su apellido. La fundación de la nacionalidad asentada en el apellido Casas; sucedáneo simbólico del lar, centro hogareño desde donde la familia crece y se irradia, amparada por sus penates, hacia la totalidad de la nación tornándose en fundamento de la sociedad civil –repito–, esta imagen irradiante de la nacionalidad degeneró en el adulto José Casas. Degeneró como antes las energías libidinales del niño Casas se habían escurrido por las alcantarillas transformadas en heces. Recordemos que las heces –como lo sabemos después de Freud– son también el primer regalo, el primer oro que un niño puede dar y por el que se autovalora. Con su diarrea, el pequeño José protesta y se defiende de quienes lo abusan, «los caga», por cierto, pero también y más profundamente se autodestruye, «se caga a sí mismo» cuando derrocha y vacía la energía de su vientre, su único capital simbólico, como si éste fuese –recordemos a Melanie Klein– un mal objeto que hiciera de él un peor sujeto. En consecuencia, el niño Casas madura en un hombre miserable, en un uxoricida que repudia a su madre conjuntamente con los valores de su iglesia, antes venerados.

La didáctica punitiva y sádica sufrida por el niño Casas erosiona en su apellido, así como en la nación por extensión simbólica, cuatro de

[9] *En* Las máscaras. *Barcelona: Seix-Barral, 1967, 55-88.*

los siete pilares fundacionales que sostienen la sociedad narrativa de Edwards. Ellos son el materno, el familiar, el eclesial y el colegial. Los otros tres pilares (el político, el laboral y el cosmopolita, en su narrativa posterior) transformarán su mundo narrativo en una red global de interdependencias donde las experiencias locales de cada personaje se determinarán de modo plural. Esta globalización de las experiencias comenzará con las novelas *Los convidados de piedra* (1978) y *La mujer imaginaria* (1985) tornándose álgida, luego, en los narradores irónicos de *El sueño de la historia* (2000) y *El inútil de la familia* (2004)[10].

Ante la funcionalidad narrativa de estos pilares institucionales, uno se pregunta ¿y qué es del pilar paterno, el padre dónde estuvo? José Casas, literal y simbólicamente, es un «huacho» y, como todos los huérfanos de este país –si le creemos a Montecino[11]–, está marcado por una actitud ambigua hacia su madre: la ama temiéndola en su protección opresiva. La relación hacia el padre y las instituciones se da a través de las luces y sombras del nudo materno. Al padre se le teme en lo que se le ansía, en lo que no ha proporcionado: reconocimiento. Los padres «ningunean» a sus hijos corrientes así como ellos mismos son desconocidos por las instituciones o apellidos de alcurnia –es lo que nos dicen las narraciones de Edwards y los estudios de Montecino. El huacho, alegóricamente, también puede ser un pueblo abandonado, abusado o distanciado de sus instituciones. Este huérfano colectivo, en sus contradicciones –nos explica Edwards–, ha sido simbólicamente imbunchado, convertido en un monstruo, es decir, deformado y satanizado, sea corporal, social o psíquicamente[12]. Fue lo que le ocurrió a José Casas así como a tantos otros de sus personajes: a Joaquín y a Francisco en *El peso de la noche,* al Pachurro del Medio y a Silverio Molina, hijo, en *Los convidados de piedra;* a Toesca y a toda la esfera pública colonial en *El sueño de la historia,* así como a Joaquín Ed-

[10] *Jorge Edwards.* Los convidados de piedra *(Barcelona: Barral, 1978),* La mujer imaginaria *(Barcelona: Plaza & Janés, 1985),* El sueño de la historia *(Barcelona: Tusquets, 2000) y* El inútil de la familia *(Santiago: Alfaguara, 2004).*

[11] *A partir del nudo familiar del padre ausente y de la madre abandonada con su prole, Sonia Montecino hace del huérfano una hebra íntima por la que explora y comprende las vulnerabilidades psíquicas y sociales de la familia chilena. Ver su* Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno. *Santiago: Cuarto Propio, 1991.*

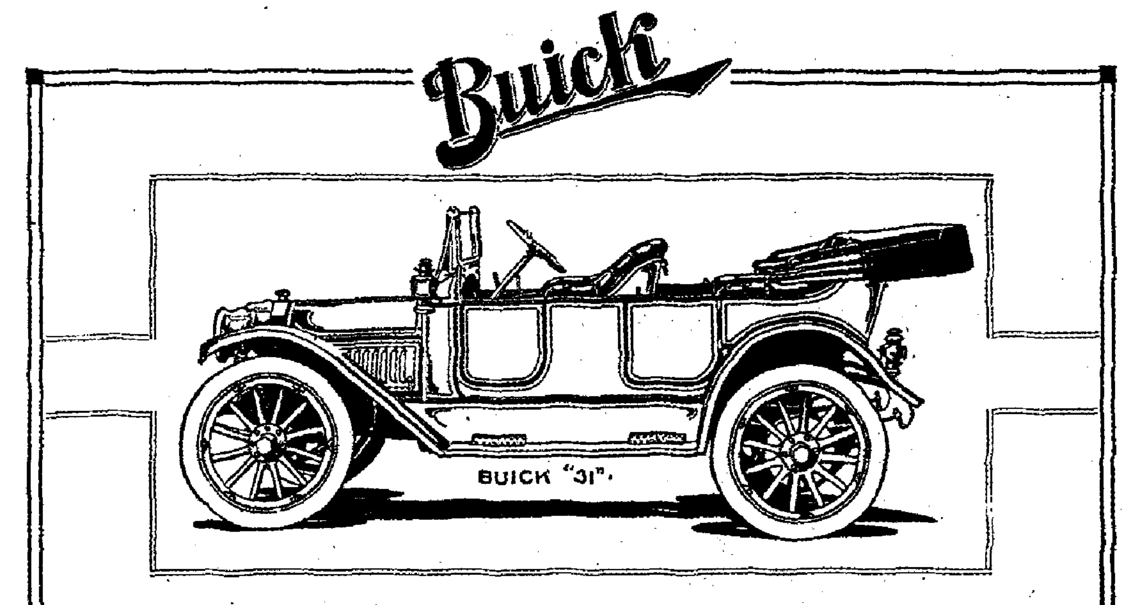
[12] *«La ceremonia del Sibillone no es demasiado diferente, guardando las distancias, de la del imbunchismo araucano. El imbunche es el niño más dotado de la tribu, convertido en monstruo a fin de que adquiera poderes de adivinación. Al Sibillone lo transformaban en monstruo durante el espacio de una tarde, pero el episodio quedaba en su memoria marcado a fuego.»* El sueño de la historia, *131.*

wards Bello –tío de Jorge Edwards– en *El inútil de la familia.* Con su agudeza habitual, Adriana Valdés vincula este nudo simbólico de relaciones contradictorias con el estilo mismo de la escritura de Edwards: «lenguaje del cuerpo hecho de interrupción, lapsus y catástrofe» (*ibid.*). En suma: habría imbunchismo y, por ende, lenguaje hecho cuerpo catastrófico (desollamiento verbal que en Chile practicamos con el nombre de «pelambre»), allí donde la socialización ocurre en «casas» cuyos pilares son el amor represivo materno conjugado con una paternidad espectral, incapaz de reconocer y sostener afectiva, simbólica y socialmente a sus vástagos.

A la diarrea del pequeño Casas, a su sangramiento imbunche del primer oro libidinal del ser humano, metáfora anticipada de su energía social y psíquica, se le podría asociar otro simbolismo correlacionado con el anterior, esta vez histórico. El oro que Chile nunca tuvo –comparativamente al Perú, según una observación del historiador Alfredo Jocelyn Holt– es correlativo de los poco claros (y no preclaros) linajes chilenos. En general, a Chile no llegaron –constata Stabili– otras prosapias que la de los aventureros que iniciaban consigo su propia fama, fundando su propio epónimo. Quizás esta autonimia nominal explicaría el rigor del orden de las familias con que la oligarquía chilena buscó compensar y legitimar la riqueza y alcurnia que nunca tuvo. Una que fundara con su severidad y austeridad a toda prueba el encomio social de los nuevos patronímicos. Dicho más familiarmente: los apellidos en Chile, por revancha al oro ausente, fosforecen porque han sido tenidos por tales sin serlo, han sido putativos, son oropel. En desquite, desde la colonia acá, a través de sus prohombres fundadores de la república, la oligarquía transforma sus pretensiones nobiliarias en ilusión fundacional entretejida con la creación de la patria. Esta ilusión, puesto que recorta la memoria nacional al espacio-tiempo de los prohombres del siglo XIX –quienes habrían hecho la historia chilena solitos–, se expande pandémicamente con los apellidos magistrales por las calles, poblaciones y efemérides cívicas de la nación. Los dueños de la calle, de las familias y –hoy día– los gobernantes del Estado convergen también en el uso de una palabra que recorta la memoria a la manera imbunche y sádica que marcó a sus portadores. Literariamente, esta palabra imbunchada de la tribu y de la memoria nacional corresponde a lo que Edwards llama el «no libro».

El «no libro» es ese «libro colectivo mutilado» que escribieron José Donoso, Hernán Díaz Arrieta o Luis Oyarzún pero que, cediendo a la censura y presión colectiva del orden de sus familias respectivas, se

vieron obligados a «recoger cañuela». Son las páginas que tratan «cuestiones escabrosas» ante las cuales «la familia en pleno, la familia en armas, en pie de guerra, erigida en tribunal del crimen», interviene y castra la literatura. «Cómo me gustaría leer la antología de nuestras páginas censuradas: ese cementerio, ese limbo, o, si se quiere, ese gozoso y escandaloso infierno» –se conduele Jorge Edwards *(El inútil de la familia,* 309).



Automóviles "BUICK"

Los modelos del año 1913, ya en venta, no traen ninguna mejora en la parte mecánica, pues es imposible mejorarla.

Las nuevas carrocerías son muy cómodas y elegantes, los modelos 25 y 31 tienen capacidad para 5 personas sentadas (incluyendo el chauffeur).

El modelo 25 (precio de venta, $ 3.500.—), dotado de equipo completo, es el ideal para usar como taxímetro, como lo demuestra su creciente popularidad.

Es liviano, y en consecuencia no hace un gasto exagerado de neumáticos. Es un coche muy manuable y dotado de frenos potentes.

Tendencias de la narrativa actual en Colombia

Johann Rodríguez-Bravo

I

Campo Elías Delgado, personaje de la novela *Satanás* de Mario Mendoza, Premio Seix Barral Biblioteca Breve 2002, escribe sobre el piso del restaurante Pozzeto con la sangre de uno de los comensales que acaba de asesinar: «Yo soy legión». Frase que también abre la novela como epígrafe, pero con la firma autorizada de otro autor: el evangelista San Marcos: «Yo soy legión porque somos muchos». La literatura colombiana contemporánea es también una legión, pues sus autores, al igual que los espíritus a los que hacer referencia el evangelista, son numerosos y variopintos y no es susceptible de ser abordada como un movimiento, una generación o un estilo común. La tendencia actual de la literatura contemporánea es ser una y ninguna.

II

Los escritores de hoy en Colombia, los que empiezan a publicar y los que llevan unos 5 ó 6 años en las carteleras de ventas, son como la cuadrilla de diablos del evangelio de Marcos, de todas las razas, credos, edades y estilos. Orlando Mejía Rivera, crítico y académico de la Universidad de Caldas (Colombia), ha querido acuñar el término «generación mutante», con el fin de poder reunir bajo una palabra con una acepción bastante *sui generis* el fenómeno literario de la actualidad. Decir que Santiago Gamboa, Jorge Franco, Julio César Londoño, Fernando Vallejo, Enrique Serrano, Ricardo Silva, Juan Gabriel Vásquez, Mario Mendoza, Héctor Abad Faciolince y Laura Restrepo pertenecen a la misma generación es un poco exagerado ya que sus edades son dispares, y algunos se llevan, incluso, 20 años de diferencia como es el caso entre Londoño y Vásquez, por ejemplo. Decir que los une un mismo estilo tampoco es acertado pues mientras Gamboa prefiere usar un lenguaje claro, sencillo, plano, Serrano y Londoño juegan todo el tiem-

po con las palabras; Vallejo, por su parte, es el poseedor del estilo más original y menos parecido a los demás. Faciolince y Franco, tal vez por compartir terruño, se tocan de cierta forma en el estilo. En los temas, todos estos escritores son tan diferentes que sería difícil hablar de un tópico común que cruce sus obras. Mientras Serrano, Londoño y Vásquez gustan de los temas históricos, Faciolince, Mendoza y Franco prefieren la temática social urbana. Para Mejía Rivero, actualmente se han perdido «los límites temáticos de lo que puede ser escrito y recreado, ningún tema está vedado por el hecho de ser alguien un escritor colombiano»[1]. Sobre esto dice Juan Gabriel Vásquez: «La escritura de novelas no es una actividad sindical: no tiene por qué haber acuerdo entre todos, ni siquiera entre dos»[2].

La única manera de cercar a estos nuevos narradores es, como dice Cecilia Caicedo, conferenciante de la extensión cultural del Banco de la República en su taller sobre la nueva novela colombiana, a través de las fechas de publicación, entre 1998 y 2004[3].

De la *Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, hasta *Los informantes* (2004) de Juan Gabriel Vásquez, pasando por *Fragmentos de amor furtivo* (1998) de Abad Faciolince, por *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo* (2001) de Medina Reyes, por los cuentos de *Pesadilla en el hipotálamo* (1998) de Julio César Londoño, por *Satanás* (2002) de Mendoza, por *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *Tamerlán* (2003) de Enrique Serrano y, aún, *Al diablo la maldita primavera* (2002) de Sánchez Bauté, los libros de la producción reciente de la literatura colombiana versan sobre todos los temas y están escritos desde todos los niveles de calidad. De ellos, hasta ahora, no hay ninguno que se pueda perfilar como una obra maestra invulnerable a la envidia y al tiempo. Deberá pasar más tiempo para que la historia tenga a bien conservar una de estas novelas como representativa de su momento. Algunos críticos y algunos escritores no dudan en mencionar a Fernando Vallejo como el mejor de los escritores actuales, sobre todo en el ámbito internacional. En España se dice que las editoriales están publicando

[1] *Mejía Rivero, Orlando. «La generación mutante»,* En: *www.librusa.com.* Consulta: *Octubre de 2003.*

[2] *Entrevista a Juan Gabriel Vásquez, Revista* «La Mandrágora» *n° 5, Popayán, Octubre de 2004.*

[3] *Si bien de este grupo, escritores como Laura Restrepo y Fernando Vallejo ya tenían una obra desde los años 1980, es éste con* El Desbarrancadero, *premio Rómulo Gallegos 2003, y aquélla con* Delirio, *premio Alfaguara 2004, quienes dan el gran salto a la fama internacional y se ubican entre los escritores colombianos más leídos en este momento después de García Márquez.*

bajo una «política de riesgos mínimos [que] da en ocasiones grandes sorpresas, (...)[como el] bombazo que produjo la publicación de la lírica a la vez que hiriente *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, una pequeña obra maestra, tan dolorosa como contenida»[4].

Orlando Mejía Rivero ha optado por llamarlos la «generación mutante», valiéndose de la configuración del adjetivo-sustantivo (o sustantivo adjetivado enseñaría Vallejo en *Logoi*) en nuestra época de cómics, televisión satelital y experimentos genéticos. El crítico manizalita dice que el término hace referencia a:

> «(...) aquellos muy buenos estudiantes, interesados por múltiples campos intelectuales que incluían las matemáticas, las ciencias biológicas, la filosofía y la literatura universal (tanto europea, norteamericana como nuestros escritores del boom latinoamericano), pero que, a la vez, eran buenos jugadores de fútbol, básquetbol, béisbol, ajedrez, cartas, bailarines de salsa y de disco al estilo Travolta, y bebedores moderados, o transitorios, que no hicieron bohemia intelectual en los cafés y en los prostíbulos, sino en las discotecas, las fiestas de quinceañeras y descubrieron el sexo con sus novias y amigas de colegio y universidad»[5]

Escritores tan importantes como Germán Espinosa, Rafael Humberto Moreno-Durán, Milcíades Arévalo y Darío Jaramillo Agudelo, aunque aún son publicados por editoriales importantes y su producción literaria es cada vez más exquisita, tendrían que ser evaluados bajo otra lupa, ya que sus inicios se remotan a los 1960 y 1970 y sus influencias son otras; además, su obra ya ha conseguido una madurez que exigiría un tratado de largo aliento; por lo tanto, se crearía un sesgo de análisis al incluir estos autores en el mismo momento literario de los antes mencionados.

III

¿Qué hace común, entonces, a todos estos nuevos narradores? La respuesta la da el gato Pink Tomate, uno de los personajes de *Opio en las nubes* (1992) de Rafael Chaparro Madiedo. Dice el animal: «Desde que el viejo Job se murió a veces Lerner, el gato tímido, me acompaña en las noches a recorrer los techos de la ciudad. Hoy recorrimos un te-

[4] *Gras Miravet, Dunia. «Del lado de allá, del lado de acá: estrategias editoriales y el campo literario de la narrativa hispanoamericana actual en España».* Cuadernos Hispanoamericanos *n° 604, Octubre de 2000.*

[5] *Mejía Rivero, Orlando. Op Cit. P. 2.*

cho muy particular, el techo de Altagracia. Altagracia es una mujer solitaria y vive cerca del apartamento de Amarilla»[6]. En esta cita se revela mucho de lo que empezaría a llenar las páginas de la nueva literatura: la mirada del mundo desde la nocturnidad de las ciudades, nocturnidad que como oscuridad también puede ser sinónimo de soledad y sordidez. «Allá abajo la ciudad está que bulle. Es viernes y por eso los habitantes van de un lado para el otro buscando un vaso de vodka con hielo, una silla, un cigarrillo, unos labios rojos y carnosos que hablen y dejen escapar esas palabras rasgaditas, esas palabritas nocturnas que salen oliendo a whisky, a lengua seca, a humo azul, a semáforo en rojo y amarillo tú me sacudes toda la noche trip, trip, trip»[7].

La ciudad, como nuevo teatro del mundo, ya no es un conjunto de calles y semáforos, sino un personaje que camina. Cuando Braulio Cendales, personaje de la *Balada del pajarillo* (2000) de Germán Espinosa o Sergio Bocanegra, de *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin* (2002) de Efraim Medina, se echan a andar por los laberintos de sus ciudades, ya no se meten las manos a los bolsillos y miran el comercio a través de las vitrinas, sino que el comercio mismo va con ellos, se pasea de la mano con el asfalto y el *smog*. La ciudad «el texto vivido donde hay sujetos, objetos vivientes; donde hay una estrecha relación entre la carne y la letra, la palabra y la piedra»[8].

La nueva visión del mundo es, como todas, la que está alimentada por la transformación de la estructura social y política. ¿Acaso es casual que Chaparro Madiedo haya publicado la novela tan sólo un año después de que la economía colombiana se abriera al mundo con un nuevo modelo de desarrollo neoliberal y que la caída del Muro de Berlín haya dado punto final a la división política del mundo? Las ciudades de hoy son fácilmente leídas en cualquier otra ciudad; la televisión por cable, la Internet, la comunicación internacional en tiempo real y las demás tecnologías forman parte de un suceso histórico que determina los comportamientos de los colectivos y las personas en particular. Hoy en día, un joven de Medellín es más parecido a alguien de su edad que viva en Helsinki que a su propio padre. El triunfo de la mercado-

[6] *Chaparro Madiedo, Rafael (1992).* Opio en las nubes. *Editorial Babilonia, Bogotá, 2002. P. 53*

[7] *Ibid. P. 54.*

[8] *Argüello, Rodrigo. «La ciudad en la literatura»,* La ciudad: hábitat de diversidad y complejidad, *compiladores: Carlos Alberto Torres, Fernando Viviescas y Edmundo Pérez. Universidad Nacional, 2002. P. 231.*

tecnia ha hecho que Coca-cola sea «la chispa de la vida» en Popayán y en Caracas, en Ciudad de México y Tokio, en Bariloche y Montpellier.

La literatura de hoy refleja, como epopeyas, las aventuras ordinarias de los hombres, esos problemas que se presentan cualquier día para una persona de la «comunicorrientidad». Y es, precisamente, sobre estos temas de la vida diaria, sobre los que escriben la mayoría de los escritores vernáculos. En España, en Latinoamérica y en Colombia, por supuesto, «el público parece decantarse por emociones fuertes, por el atractivo morboso de la miseria y la violencia del nuevo mundo»[9], pero, curiosamente, ese atractivo se incrementa cuando la miseria y la violencia son las de los personajes sencillos, las de los vecinos de la ciudad[10].

Lo mejor que he leído sobre la morbosidad de saber cómo vive el otro, el de al lado, es el cuento «Vecinos» del escritor norteamericano Raymond Carver. En el relato, un par de esposos piden a sus vecinos de enfrente el favor de alimentar a su gato mientras están fuera de la ciudad. Los vecinos aceptan y deciden intercalarse para ir: un día va el marido, el otro, la mujer. Pero algo sucede cada que entran en el apartamento: un descubrir de la intimidad de los vecinos que les lleva, incluso, a olvidarse de dar de comer a la mascota y deleitarse en el éxtasis que produce saber qué *shampoo* usa la vecina, de qué color es su ropa interior. El tema del cuento de Carver es casi el mismo tema de *Basura* de Héctor Abad Faciolince, pero, a diferencia del norteamericano, éste le añade un elemento más sórdido: los desperdicios como la identidad. «Dime qué botas y te diré quién eres», diría el personaje de la novela del escritor paisa[11].

El otro tema en común es el de «el edificio» como una ciudad dentro de la ciudad. Tanto en *Basura* como en *Angosta* (2004), *Técnicas de masturbación entre Batman y Robin*, *Los informantes*, *Rosario Tijeras*, *Paraíso Travel*, *Satanás* entre otras, el micromundo en el que se mueven los personajes es el de los edificios de apartamentos. Esto es muy común en la narrativa actual colombiana y no en la de hace 20 ó

[9] Gras Miravet, Dunia. Op. Cit. P.

[10] No habrá quien, ante esta reflexión, deje de preguntarse por qué entonces los temas de los best-sellers del momento versan sobre «las cruzadas», «los templarios», «el manto de Turín», entre otras delicias de los siglos lejanos, pero ante esa incógnita tengo elucubraciones que no caben en la línea de este ensayo y ya intentaré responder en otra ocasión.

[11] No es gratuito que escritores como Ricardo Silva, Jorge Franco y Harold Kremer hayan manifestado en diferentes entrevistas que uno de sus cuentistas favoritos es el norteamericano Raymond Carver.

30 años. En la literatura de los países desarrollados, los edificios y las metrópolis son la temática desde los años 1920, pero hay que entender que en estos países la urbanización empezó mucho antes que la nuestra.

Dice Manuel Vázquez Montalbán en su ensayo *La literatura en la construcción de la ciudad democrática*[12], que son «dos [los] elementos aventureros y literarios de una ciudad moderna: la casa como madriguera entre otras madrigueras (...) y la ciudad como escenario de violaciones de tabúes a través de crímenes condicionados por el mismo sistema urbano y su organicidad». Cuando el escritor español dice «casa», nosotros, lectores de las ciudades de hoy, pensamos en «apartamento» o en «piso», como se dice en España. Campo Elías Delgado, personaje de *Satanás*, baja de su apartamento después de asesinar a su madre y empieza toda una hecatombe vecinal. Uno por uno va matando a los habitantes de su edificio de la Carrera Séptima con 52 (Bogotá). Es el edificio de *Angosta,* por ejemplo, el pretexto de Abad Faciolince para mostrar una microficha de la sociedad actual. En él viven desde ricos propietarios (los del primer piso), hasta los más paupérrimos y miserables personajes que deben contentarse con alquilar «palomeras» en el último piso. Esta relación de vecinos es una de las fichas movidas por los autores contemporáneos. En las novelas de Efraim Medina sería difícil imaginarse la posibilidad de las aventuras sexuales de sus personajes sin un encuentro entre desconocidos en la portería, en el parqueadero, en la terraza de un edificio. Lo mismo en la novela de Chaparro Madiedo, ¿cómo podría Pink Tomate y Lerner, los gatos, espiar las aventuras sexuales de sus vecinos humanos sino fuera porque en las ciudades de hoy las ventanas de los edificios son la felicidad de los *voyeurs*?

Montalbán también dice que «la ciudad moderna es el símbolo de la madre con el doble aspecto de protección y de límite». Cuando los personajes (y las personas) deciden asumir sus casas-apartamentos-hogares-nidos en guaridas de protección, están en busca del vientre materno, ese lugar en el que no pasaba nada. Pero cuando el escritor español dice que en la ciudad y en la madre está el límite, se piensa entonces que el deterioro de la imagen de la ciudad va ligado al deterioro de la imagen de la madre. En el magnífico cuento «Maternidad», tal vez lo mejor que escribió Andrés Caicedo, la representación de la ma-

[12] *Vázquez Montalbán, Manuel.* La literatura en la construcción de la ciudad democrática, *Crítica, 1998.*

dre queda por el suelo, lo mismo, por ejemplo, en *El desbarrancadero* de Fernando Vallejo y en varios de los libros de Medina Reyes. Esta caída de la figura materna como el ser supremo, como el ser tierno y comprensivo (recuérdese a Úrsula Iguarán en *Cien años de soledad*) y su parangón con la decadencia económica y social de muchas de las ciudades de la América Latina de hoy se hace manifiesta en un texto del escritor mexicano Guillermo Sheridan publicado en la versión mexicana de la revista *Letras Libres* (Abril de 2004) en el cual dice a la Ciudad de México (¿Bogotá, Asunción, Quito, Buenos Aires, Madrid, Beijing, Nueva York?): «Devórame, madre pringosa, ciudad impenitente, devórame otra vez, madre Mexicocity, cerda hinchada en el fango de lo posible (...) mastíquenme tus dientes de aluminio y bórrame, engúllame tu vientre de cascajo, madre tísica de senos huecos (...) te deseo que te pudras, ciudad, que te hundas, te deseo lo peor (...)».

El galicismo *voyeur* referido en un párrafo anterior, me remite a una nueva convergencia: la imagen y la escritura cinematográficas. Tal y como dice Orlando Mejía Rivero, los escritores de hoy nacieron más o menos en los años 1960 y sus referentes estéticos de primera mano fueron la televisión y el cine. El estilo de los narradores está influido cuando no por el tono estilístico de los guionistas, por la estrategia misma de la puesta en escena y la seguidilla de fotogramas. La cámara subjetiva del narrador de Fernando Vallejo, por ejemplo, está en la misma categoría –guardando las proporciones– de los diálogos dramatizados de Medina o la descripción de paisajes de Chaparro Madiedo.

La televisión no sólo ha impactado en el estilo, sino también en el contenido. El tema de la belleza, de la moda, de la vida fácil que se ve en muchas de las telenovelas, también ha sido explorado con mayor maestría en las letras colombianas. Julio César Londoño, ganador del Concurso de Cuento Juan Rulfo en 1998, tiene un relato fabuloso sobre la trivialidad-profundidad de la belleza y el aspecto físico de las personas (*Los bellos*). Aunque en Colombia no hay un escritor del estilo del peruano Jaime Bayly quien sí ha hecho de este tema su fuerte, podríamos decir que en muchas de las historias contadas por los nuevos autores, la importancia del aspecto físico de las personas en los personajes aparece como una constante. Fernando Vallejo, por ejemplo, escribió un ensayo para el Festival de Arte de Cali de 1999 en el que se iba lanza en ristre contra los feos. Dice un personaje de Efraim Medina Reyes: «En el mundo de hoy [la división entre] bellos y feos es una ley

sangrienta que no conoce piedad sin límites»[13]. Muchos sociólogos aseguran que la discriminación del siglo XXI estará signada más por el aspecto y la forma del cuerpo que por el color de la piel o el estrato social. En un reciente reportaje publicado por el periódico español *El Mundo,* la periodista Flora Sáez dice: «Sociólogos, psicólogos e incluso economistas como el norteamericano David Marks coinciden en señalar que la discriminación por el aspecto físico –para la que en inglés se ha acuñado el término *lookism,* algo así como aspectismo– supera en la actualidad a otras como el racismo o el sexismo»[14]. Si bien este tema podría parecer trivial, será de mucho impacto en la configuración de la sociedad de las generaciones venideras y los escritores colombianos empiezan a notar esto como una de las características de la vida en las ciudades. En una columna de opinión en el diario *El País* de Cali (Mayo 4 de 2004), el escritor Phillip Potdevin se quejaba porque el Concurso Nacional de Novela 2004 hubiera sido declarado desierto. Aunque, como jurado, justificaba esa decisión al decir que el nivel de las obras no había sido el esperado y que muchas de ellas seguían patinando en los mismos temas del conflicto interno, la guerrilla, etc. llamaba la atención sobre algunos «temas novedosos: los colombianos en el exterior, el drama de los obesos». El que haya habido novelas cuyos temas eran «el drama de los obesos» es una señal que reafirma uno de los nuevos tópicos de la literatura: los problemas individuales de los personajes y su aceptación social.

En el parágrafo anterior hice referencia a un cuento de Julio César Londoño en una temática particular. Sería injusto encasillarlo con ella ya que no es su principal arma de artillería. Este autor, prolijo en temas y en géneros, se ha preocupado por ficcionar con maestría tópicos históricos, por no citar sus cuentos de ciencia ficción y sus ensayos que se reúnen en un libro titulado *¿Por qué las moscas no van a cine?* (Planeta, 2004). En la narración de algunos de sus cuentos, Londoño se parece a Enrique Serrano y viceversa. Mientras Serrano prefiere el género epistolar para narrar sus historias, la mayoría puestas en la Europa o el Asia de la Edad Media o el Renacimiento; Londoño sólo utiliza las cartas en su cuento «Los gramáticos», pero, de todos modos, a veces pareciera que los relatos podrían haber sido escritos por uno o por otro. Serrano escribe la historia de Tamerlán, el gran conquistador mongol

[13] *Medina, Efraim.* Técnicas de masturbación entre Batman y Robin. *Editorial Planeta, 2001.*

[14] *Ver: http://www.el-mundo.es/magazine/2001/114/1007133281.html.*

del siglo XVI, Londoño ubica un cuento en el Egipto de Ramsés II con Moisés como personaje; Serrano narra el suicidio de Séneca, Londoño cuenta la muerte repentina y filosófica de Immanuel Kant en el escritorio de su casa en Königsberg. Estos dos escritores, tal vez junto a Phillip Potdevin y Hoover Delgado se junten en un grupo distinto al de la mayoría de los otros.

El tema del narcotráfico y la descomposición política de las ciudades producto de la corrupción y la influencia de los grupos armados, también parece estar presente como constante en la narrativa de este último período. En *La virgen de los sicarios* y en *Rosario Tijeras* los sicarios son, si no los personajes principales, sí los de reparto. En *Angosta*, en *El cerco de Bogotá* (Santiago Gamboa, 2003) y en *Disfrázate como quieras* (Ramón Illán Bacca, 2002), la corrupción y los problemas de conflicto interno se vislumbran como uno de los temas de relevancia a lo largo de la novela. Es claro que mientras en Colombia estos problemas de índole sociopolítico perduren es muy difícil que la literatura no continúe recreando las situaciones que devienen de ellos.

Hoy en día, los narradores colombianos siguen su camino en busca de la consolidación de sus obras; mientras tanto sus libros llenarán los anaqueles de las librerías como una legión de escritores iguales, pero diferentes.

IPERBIOTINA

MALESCI

es el único vigorizante natural que le protegerá eficazmente contra los traicioneros ataques del peligroso mes de Marzo. Tomando este preparado maravilloso dos ó tres meses antes de que empiecen los primeros fríos, adquiere el cuerpo la resistencia física necesaria para no tener que temblar ante el espectro amenazador de la tuberculosis ó de la anemia. Es un tónico de los nervios y de la sangre que no contiene materias minerales de ninguna especie. Es fácil de tomar, es agradable al paladar y su acción rápida y eficaz hace que el organismo más débil y enfermizo, se vuelva saludable y vigoroso.

MARZO

1	S.	s. Rudecindo
2	D.	s. Heraclio
3	L.	s. Emeterio
4	M.	s. Casimiro
5	M.	s. Adrián
6	J.	s. Olegario
7	V.	sta. Felicitas
8	S.	s. Juan de Dios
9	D.	s. Cirilo
10	L.	s. Melitón
11	M.	s. Eulogio
12	M.	s. Gregorio
13	J.	s. Nicétoro
14	V.	sta. Florentina
15	S.	s. Raimundo
16	D.	s. Hilario
17	L.	s. Patricio
18	M.	s. Gabriel Arcángel
19	M.	s. Amancio
20	J.	s. Ambrosio
21	V.	s. Benito
22	S.	s. Saturnino
23	D.	† Pascua de Resurr.
24	L.	s. Dionisio
25	M.	s. Ireneo
26	M.	s. Marciano
27	J.	s. Ruperto
28	V.	s. Sixto
29	S.	s. Marcos
30	D.	s. Juan Clímaco
31	L.	s. Benjamín

PREPARACION PATENTADA
DEL ESTABLECIMIENTO QUÍMICO
Dr. MALESCI,
FIRENZE (ITALIA)

EN LAS DROGUERÍAS Y FARMACIAS

Maqroll el Gaviero, un héroe de estirpe bizantina

Samuel Serrano

Cuando Mutis dictó su conferencia sobre la desesperanza en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1965 –en la que señalaba el carácter de esta actitud estética y vital en autores como Joseph Conrad, Drieu la Rochelle, André Malraux y Fernando Pessoa– no estaba haciendo otra cosa que revelarnos de tácita manera la ascendencia literaria más connotada de Maqroll el Gaviero, ese marinero errante, de origen indeterminado, que desde su debut en el libro *Los elementos del desastre* (1953) había venido apareciendo de manera fragmentaria en su poesía y que pronto estaría dispuesto a lanzarse a vivir de lleno en sus novelas para consolidarse como el personaje emblemático de su obra, como la criatura que concilia y da sentido a las orillas contrapuestas y lejanas de su fascinante universo[1].

Pero al pasar revista a esa galería de ilustres desesperanzados que había servido de acicate a la gestación de su personaje, Mutis omitió, por recato o por fidelidad a lo que Cocteau llamaba «el secreto profesional», la mención de un relato medieval que sería la fuente más remota de la génesis del Gaviero; el cantar de gesta bizantino *Basilio Digenis Akritas*[2], escrito en griego por un autor anónimo y aparecido en Constantinopla en el siglo X de nuestra era, cuyo héroe, un soldado jenízaro entregado con arrojo a la defensa del imperio bizantino, ya había servido de modelo a Mutis para escribir su espléndido relato «La muerte del estratega» en 1960 y cuya resonancia trágica habría de sentirse más adelante en la saga de su criatura más lograda, Maqroll el Gaviero.

Es cierto que Basilio Digenis Akritas –cuyo nombre apodo Digenis «dos razas» y Akritai «frontera» alude en griego a su origen mestizo y a su tarea de defensor de las fronteras del imperio bizantino– es un hé-

[1] *Samuel Serrano, «Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos», en* Cuadernos Hispanoamericanos, *Madrid, AECI, nº 619, enero 2002, p. 21-26.*

[2] Basilio Digenis Akritas, *Barcelona, Bosch, 1981, ed. de Juan Valero Garrido.*

roe vital y voluptuoso alejado en apariencia del sentido cósmico de desastre que signa la obra de Mutis, pero lo que el poeta colombiano toma de su figura para crear a su personaje Alar el Ilirio –y más tarde a su principal criatura, Maqroll el Gaviero– no son únicamente los rasgos de valor y de hidalguía que lo caracterizan como un auténtico héroe de frontera, sino también, y por encima de todo, la carga de desesperanza y de dolor que subyace en el destino de su pueblo, condenado por la tradición y por la historia a sostener la ilusión de un imperio acorralado que amenaza con hundirse en la ruina ineluctable, desesperanza, que Mutis pone en boca del Ilirio para explicar sus extrañas actitudes y su heroica conducta, que lo lleva a inmolarse sin remedio al servicio de una causa que presiente perdida de antemano: «soy un griego, o un romano de oriente, como quieras, y sé que los bárbaros, así sean latinos, germanos o árabes, vengan de Kiev, de Lutecia, de Bagdad o de Roma, terminarán por borrar nuestro nombre y nuestra raza. Somos los últimos herederos de la Hellas inmortal, única que diera al hombre respuesta valedera a sus preguntas de bastardo. Creo en mi función de Estratega y la cumplo cabalmente, conociendo de antemano que no es mucho lo que se puede hacer, pero que el no hacerlo sería peor que morir»[3].

Situada a medio camino entre las fronteras más amenazadas del imperio romano, por los godos en el Danubio y por los persas en el Éufrates, la ciudad de Constantinopla, que más tarde sería la capital del imperio bizantino, fue desde su consagración por Constantino el Grande en el año 330 de nuestra era como la Roma de Oriente, el bastión más importante del imperio romano, y más tarde del cristianismo, que habría de chocar durante siglos contra la medialuna inexorable del Islam. Por esta causa la figura del héroe de frontera –bien fuera bizantino, árabe o turca– se encontraba exornada dentro de la tradición juglaresca con unas características comunes que lo definían como tal: era bello, fuerte, viril, avezado desde su infancia en el manejo de las armas y experto en todo tipo de combates, era un hombre individualista que se dirigía a los demás con aristocrática suficiencia y prefería enfrentarse en la batalla de manera solitaria ante muchos enemigos sin preocuparse por el riesgo que corría; su forma de actuar estaba determinada por el honor y por el excesivo amor a su amada, y estas virtudes se reflejaban en sus acciones.

[3] *Alvaro Mutis,* Poesía y prosa, *Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981, p. 200.*

Con este legado de la tradición, unido a la actitud estética de la desesperanza, Mutis crea a su personaje Alar el Ilirio, ese estratega militar, alejado del poder y de la gloria que se entrega hasta el martirio en su tarea de defensor de las fronteras del imperio, una causa en la que hace tiempo ha dejado de creer y a la que, sin embargo, termina por ofrendar su vida. «Alar, llamado el Ilirio por la forma peculiar de sus ojos hundidos y rasgados»[4], es, desde sus primeros trazos, un personaje desconcertante, pues aunque su nombre apodo, que remite a su origen balcánico, sus rasgos mestizos y su profesión marcial lo emparentan de inmediato con el Digenis Akritas de la epopeya medieval, la sorna que se advierte en «sus ojos semicerrados e irónicos» y su «tendencia a la molicie»[5], unida a su «escepticismo sobre la vanidad de las victorias y ninguna atención a las graves consecuencias de una derrota»[6], lo alejan por completo del ideal caballeresco en que se encuentra inscrito. Pero su enigma empieza a esclarecerse cuando advertimos que el procedimiento que Mutis ha empleado con singular maestría en la creación de la figura de este guerrero –y que más tarde repercutirá con fuerza en la actitud vital de su criatura más lograda, Maqroll el Gaviero– es uno de los artificios fundamentales que, según Menton, caracterizan a la nueva novela histórica, es decir, «la subordinación en distintos grados de la reproducción de cierto período histórico a la presentación de algunas ideas filosóficas»[7].

Alar es un guerrero, un soldado que ha recibido de manos de los emperadores bizantinos los más importantes símbolos y condecoraciones del imperio en reconocimiento a su valor, pero su actitud marcial se halla imbuida de una desesperanza mórbida que parece contravenir sus hazañas, pues aunque los episodios de su vida y de su muerte se encuentran enmarcados dentro del esquema caballeresco de la heroicidad por amor, el sacrificio final que sella su existencia no está regido por el sufrimiento en favor de su dama que mueve al héroe romántico, sino más bien por la fatalidad intrínseca que acompaña al desesperanzado y que lo guía en ese penoso pero lúcido existir predestinado de la conciencia en el que la desesperanza como rectora esencial de sus actos ordenará los signos de la muerte hasta el destino final.

[4] *Mutis, 1981, p. 187.*
[5] *Mutis, 1981, p. 189.*
[6] *Mutis, 1981, p. 188.*
[7] *Seymour Menton,* La nueva novela histórica de la América Latina, 1979–1992, *México, FCE, 1993, p. 42.*

La desesperanza, cuyo complemento es la lucidez que trae como consecuencia la soledad y la incomunicación, es, como señala Mutis en su conferencia, una actitud ante la vida que «se intuye, se vive interiormente y se convierte en materia misma del ser, en sustancia que colora todas las manifestaciones, impulsos y actos de la persona»[8], y que alcanza su clímax en su cuarta y más extraña condición «la estrecha y peculiar relación con la muerte»[9], que toma a la reflexión sobre el *memento mori* en la preocupación principal del héroe. Pero esta actitud no es comprendida por los demás y suele ser confundida con la indiferencia o la simple locura de la que todos se apartan, excepto algunas mujeres que, por «cierto secreto y agudísimo instinto de la especie, aprenden a proteger y a amar a los desesperanzados»[10]. Sin embargo, y aquí radica la principal paradoja de la desesperanza, el héroe desesperanzado no está reñido con la esperanza, siempre y cuando la misma se circunscriba al breve límite de los sentidos, a las elementales conquistas del espíritu; por esta causa el héroe desesperanzado suele estar sostenido en sus empresas únicamente por el amor de una mujer que lo liga de manera entrañable a la tierra y revive, aunque con tintes muy distintos, el viejo tema romántico del héroe por amor.

El caballero y su dama, el héroe por amor, es el motivo romántico primitivo cultivado insaciablemente por la sociedad medieval que renace como modelo erótico primordial en las novelas de caballería[11] hasta llegar a su parodia trágica, las aventuras del ingenioso hidalgo de la Mancha que, como bien lo ha señalado Blas Matamoro[12], es uno de los antecedentes cardinales del Gaviero. En efecto, como ocurre con el Caballero de la Triste Figura, Maqroll es también un guerrero, un Quijote flotante que ha trocado su rocín por los *tramp steamer* y apostado en su atalaya de Gaviero vive entregado a los vaivenes de la fortuna, protegido únicamente por el recuerdo de su amada que está siempre lejos o se encuentra perdida sin remedio. Pero se trata de un guerrero imbuido de desesperanza, un héroe trabajado por la fatalidad que como acontece con el Ilirio «maneja los hechos, se deja penetrar por ellos, los ve alejarse, cambiar, tomar con otro nombre sin esperar nada de ellos, sin participar en su necio desorden»[13]. De esta manera, el caballero de la

[8] *Mutis, 1981, p. 288.*
[9] *Mutis, 1981, p. 289.*
[10] *Mutis, 1981, p. 288.*
[11] *Johan Huizinga,* El otoño de la Edad Media, *Barcelona, Altaya, 1995, p. 108.*
[12] *Blas Matamoro, «El señorío del fracaso», en* ABC Cultural, *Madrid, sábado 1 de diciembre, 2001.*
[13] *Mutis, 1981, p. 294.*

Mancha que deambula confiando sus andares a la providencia, amparado tan sólo por su condición de «rendido amador de Dulcinea»[14], se convierte en el eslabón que une a Maqroll el Gaviero con Alar el Ilirio, esa versión mutisiana y desesperanzada del Digenis Akritas de la epopeya bizantina que, al tiempo que le sirve de modelo original, lo sustenta y colma de sentido.

Una vez descubierta la relación entre la actitud caballeresca y la fatal desesperanza que emparenta a Alar el Ilirio con Maqroll el Gaviero, advertimos que estos personajes, a pesar de sus diferencias en el espacio y en el tiempo, son, en realidad, un mismo y único héroe quijotesco y desesperanzado que contempla a cada paso el absurdo de la vida y su falta absoluta de coherencia, sin que el significado confuso de sus días lo lleve a abandonar la brega, ya que la lucidez que alimenta su desesperanza halla su punto culminante en su capacidad de vislumbrar la muerte y ordenar sus signos sin retroceder ante su devastación.

¿Cuáles fueron los sucesos en la vida de estos personajes que ocasionaron que su alma se viera corroída por esa suerte de carcoma espiritual que es la desesperanza? La historia del Ilirio nos permite formular algunas hipótesis; tal vez el pernicioso influjo de esa actitud existencial surgió de la influencia de los neoplatónicos durante su educación en Grecia o acaso fue su gusto por frecuentar los lugares en donde las ruinas atestiguan el vano intento del hombre por perpetuar sus hechos. Tal vez sería el gusto por las religiones orientales o la desilusión de haber presenciado durante su vida la lucha vana entre los iconoclastas y los iconodulos, que tantos ciegos y mutilados dejó en el seno del imperio bizantino, lo que terminó convirtiéndolo en un hombre reflexivo y escéptico. Pero estas conjeturas resultan muy difíciles de demostrar, ya que dado su carácter mórbido la desesperanza no puede remitirse a un género particular de vida. Lo cierto es que al final de sus días, el Ilirio no se encuentra sostenido en su lucha contra los turcos por su creencia en la grandeza y preeminencia del imperio que defiende, sino tan sólo por el amor de Ana la Cretense, esa muchacha reposada y serena que encontró un día como un bálsamo en el camino y que comprende como nadie las certezas que ha ido conquistando en su retiro voluntario del mundo.

Con Maqroll estas especulaciones se tornan todavía más complejas, pues a pesar de tratarse de un hombre viejo y cansado que está siempre

[14] *Álvaro Mutis,* Summa de Maqroll el Gaviero, *Madrid, Visor, 1997, p. 259.*

rememorando sus vivencias, Mutis no nos revela su pasado y su historia permanece sumida en una nebulosa de la que el único dato cierto que conocemos es que antaño desempeñó el oficio de gaviero, es decir, del marinero que trepado en la gavia otea la inmensidad del horizonte para avisar a los que están en cubierta lo que se encuentra más allá. En realidad cuando aparece convertido en personaje de novela, a bordo de un planchón desvencijado en el que pretende remontar el curso de uno de los grandes ríos americanos en busca de unos misteriosos aserraderos, el Gaviero no cree en nada y sabe que malgasta sus días en trabajos absurdos, sin que exista una razón muy clara para hacerlo y, sin embargo, sigue adelante entre la resignación y la duda, sostenido tan sólo por la imagen de Flor Estévez que aún debe estar aguardándolo allá en la cordillera, en su tienda «La Nieve del Almirante», entre los rojos frutos del café y los helechos multicolores.

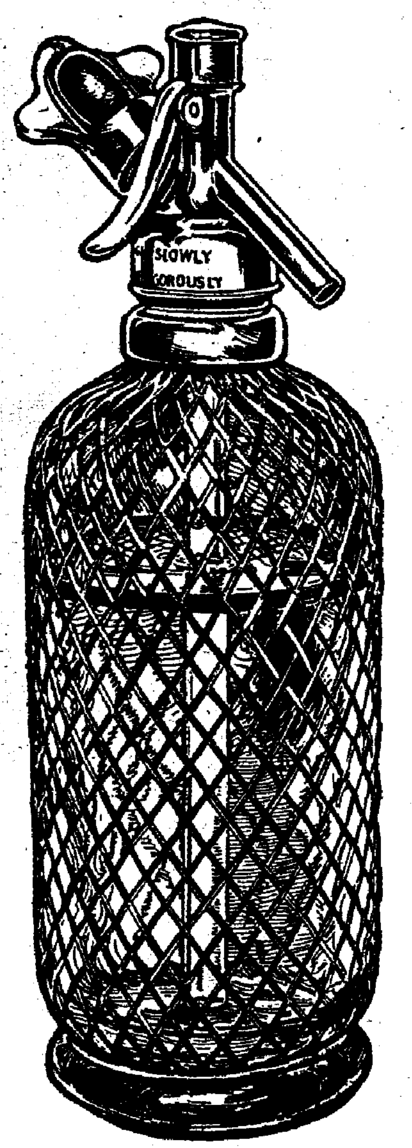
El nombre apodo de Maqroll, que lo define por su oficio de gaviero, es una representación alegórica de la videncia del poeta que Mutis confiere a su criatura y que halla su actitud más sorprendente en la facultad de vislumbrar la muerte que lo acompaña en sus andanzas y tribulaciones. Maqroll, como el Ilirio, se halla imbuido de ese fatalismo lúcido de raíces muy hondas, que nosotros nos atreveríamos a calificar de bizantino, pues hay que recordar que la Iglesia de Oriente no aceptó nunca someterse a la autoridad del Papa y permaneció impasible ante el avance de los turcos que presagiaba su propio fin, sin arredrarse ante la inminencia de la muerte, con esa actitud serena ante el desastre, tan propia de los desesperanzados.

Una de las mayores originalidades de Mutis como artista, lo ha dicho Adolfo Castañón: es «el eficaz montaje de una máquina del tiempo circular donde el alpha originario se transforma, en virtud de la travesía por el inmenso mar de las historias, en el *omega* final y preñado de sentido de una obra poética que resulta una y otra vez corregida por la escritura de una saga –una caravana de cuentos– que la compromete y la concierne»[15]. Ese arte de la memoria, esa máquina del eterno retorno, que encuentra su eje primordial en la epopeya medieval de Basilio Digenis Akritas y en el fatalismo de Bizancio, convierte a la abnegada muerte del Ilirio, que cae acribillado por las flechas enemigas en las arenas del desierto, y a las sucesivas muertes del Gaviero, devorado por las grandes aves al cruzar los precipicios de los Andes o transfor-

[15] *Adolfo Castañón, «El tesoro de Mutis», en VV.AA.,* Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero, *Barcelona, Áltera, 2001, p. 202–203.*

mado en un montón de raíces secas en los esteros de la desembocadura, en las diferentes estampas de un mismo sueño especular que Mutis ha tomado como poema y que no admite final.

1913



SALUD

A TODOS LOS QUE EMPLEAN LOS SIFONES

"PRANA" SPARKLETS

El sifón y las cápsulas "PRANA" SPARKLETS aseguran á todos sus favorecedores

SODA PURA Y SANA

lo que atestiguan sus numerosos consumidores en todas partes del mundo.

SE VENDEN EN TODOS LOS NEGOCIOS DE LA REPÚBLICA.

ÚNICOS INTRODUCTORES EN LA REPÚBLICA ARGENTINA:

COMPAÑÍA DELLAZOPPA, LIMITADA

CHACABUCO, 167 - BUENOS AIRES

En la República Oriental del Uruguay: TRABUCATI Y Cía., MONTEVIDEO.

CALLEJERO

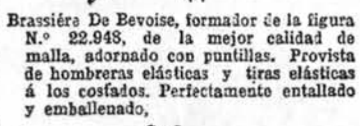
CORSÉS Y BRASSIÈRES MODERNOS





PIDAN NUESTRO NUEVO CATÁLOGO

DE CORSÉS QUE SE MANDARÁ GRATIS.


Brassiére De Bevoise, formador de la figura N.° 22.948, de la mejor calidad de malla, adornado con puntillas. Provista de hombreras elásticas y tiras elásticas á los costados. Perfectamente entallado y emballenado,

$ 6.—

Brassiére De Bevoise, formador de la figura N.° 22.945. Este estilo está hecho de buena y fuerte batista con el mismo acabamiento de un cubre-corsé. El buen asiento de las prendas es incensurable,

$ 2.50



BONTON NON-RUSTABLE

Modelo 861. Estilo de última novedad, con busto muy bajo y caderas excesivamente largas y ceñidas al cuerpo. Es de cutí blanco finísimo, en tamaños 46 á 76 centímetros. Precio,

$ 15.—

N.° 22.988. Elegante corsé elástico, de perfecto asiento, para todas las figuras. Precio,

$ 22.—

TODO ARTÍCULO que al recibirlo no resultara del agrado del comprador, podrá ser devuelto á vuelta de correo, para cambiarlo ó reembolsar su valor.



Modelo, 960. Para las de talle amplio, busto mediano, espalda y caderas largas, á la última moda. Cutí blanco muy superior, tamaños 48 á 92 centímetros. Precio,

$ 12.—

AVISO IMPORTANTE: Los pedidos por carta deben venir acompañados de su importe, y hay que remitir 50 centavos más para gastos de expedición, para todo pedido que no alcance á pesos 10 de curso legal.

SLOPER Hnos. = Casa Matriz: FLORIDA, 274
Sucursal: 339, C. PELLEGRINI - Buenos Aires.

Claves para las elecciones presidenciales en América Latina

Rosa de la Fuente

En un calendario muy apretado, el panorama político latinoamericano podrá modificarse sustancialmente en el próximo año. Esta posibilidad plantea algunas incógnitas interesantes, que a continuación mostramos y que tendrían sentido analizar en detalle a medida que se sucedan los procesos electorales, no sólo en relación con los procesos coyunturales de cada país, sino en función de la importancia que pueden representar como procesos interrelacionados en la región.

Vertiginosamente, ya desde finales del 2005 se sucederán elecciones presidenciales, primero en Honduras (noviembre) y en Chile (diciembre), y posteriormente, en el año 2006, los candidatos presidenciables se disputarán sus puestos en Costa Rica (febrero–abril), Perú (abril), Colombia (mayo), México (julio) y finalmente en Nicaragua (noviembre). Mención aparte, desde luego, merecerán los procesos electorales adelantados en Ecuador y en Bolivia (si finalmente se llevan a cabo), que deberán intentar enmendar las crisis institucionales que han supuesto la salida de la presidencia del coronel Lucio Gutiérrez y de González Sánchez de Lozada, respectivamente[1].

Una primera incógnita, que se presenta ante este apretado calendario, podría centrarse en torno a si en la región se consolidará la tendencia reciente del viraje político hacia la izquierda, que en los últimos años se ha ido produciendo en la región. Con esta tendencia nos estamos refiriendo al ascenso presidencial de candidatos de partidos o coa-

[1] *En Ecuador, desde el derrocamiento popular de Abdalá Bucaram, en 1997, se han sucedido nueve presidentes. En esta línea, en abril de 2005, el presidente Lucio Gutiérrez fue destituido por el Congreso, tras una crisis que se desató ante una polémica reforma para elegir los miembros de la Corte Suprema de Justicia, que anulaba los juicios a los expresidentes Abdalá Bucaram y Gustavo Noboa. En Bolivia se han convocado elecciones presidenciales anticipadas para el próximo diciembre, tras el derrocamiento popular del presidente González a consecuencia de la o debido a las presiones tras la paralización del país por la aprobación de una polémica Ley de Hidrocarburos que llevó a la destitución del presidente González. Además, parece cada vez más evidente que se celebrará, consiga o no el respaldo institucional, un referéndum en torno a la posibilidad del ejercicio de la autonomía regional en la provincia de Santa Cruz.*

liciones de izquierda reformista tradicional, tal y como ocurrió en los casos de «Lula» da Silva en Brasil y Néstor Kirchner en Argentina, en el año 2003, y ya en 2004, cuando Tabaré Vázquez, en Uruguay asumió la presidencia.

Una segunda incógnita, sin duda, está relacionada con la posibilidad de que accedan a la presidencia, candidatos que se caractericen por abusar de discursos políticos populistas y/o nacionalistas, estén ubicados en el espectro ideológico de la izquierda *justiciera* o en la derecha *ejemplarizante* desde el mundo empresarial. Sin duda, en otros períodos electorales, más allá de la diferencia radical de sus propuestas, candidatos como César Chávez, en Venezuela, Alejandro Toledo, en Perú, y Vicente Fox, en México, se beneficiaron políticamente de una coyuntura de altos niveles de desafección y descontento político, así como de la explotación de sus rasgos de independencia y pragmatismo político ajenos a las servidumbres, típicamente asociadas a las estructuras partidarias.

Por último, podríamos señalar otra incógnita relevante ante los futuros procesos electorales, que estaría relacionada con la capacidad de desestabilización o contestación que los movimientos sociales en la región pudieran protagonizar, dada su creciente importancia como actores políticos, diestros en derrocar e impulsar presidentes, cuestionar políticas y desautorizar moralmente a candidatos. En este sentido, los movimientos sociopolíticos antisistémicos, vinculados a las luchas etnonacionales, antineoliberales y en general antiglobalización, cuyas acciones políticas involucran a redes intercontinentales de organizaciones sociales transnacionales, han desarrollado una incuestionable capacidad de movilización social, con efectos paralizantes de la actividad política, fundamentalmente en Bolivia, Ecuador y, en menor medida, han cuestionando la legitimidad de las instituciones democráticas en México, Argentina, Brasil y Perú.

En torno a estas tres incógnitas podríamos ir hilando algunas posibles combinaciones de hechos y procesos relevantes, posibles hipótesis del futuro mapa electoral, aún con el riesgo que implica toda opción a futuro, y más en el ámbito político, teniendo en cuenta la gran heterogeneidad de los contextos locales en la región.

En principio, en la región confluyen dos procesos socioeconómicos relevantes en la coyuntura actual. Por un lado, cada vez es más incuestionable el fracaso de las recetas de ajuste estructural (apertura externa, privatizaciones y desestatización) para lograr una mejora generalizada de las condiciones de vida de la población y revertir

los efectos sumados de la década de los ochenta, conocida como «la década perdida», pero también de los dramáticos efectos de las reformas de los noventa. Por ello, cada vez más, las recomendaciones del crecimiento con equidad han ido diluyéndose, convirtiéndose en un objetivo inalcanzable. De hecho, en un contexto en el que si bien los índices macroeconómicos parecen recuperarse, aún en una incuestionable fragilidad, no se han introducido reformas relevantes en materia fiscal, control de la corrupción y fortalecimiento de la ciudadanía, más allá de las nuevas estrategias para incrementar la participación ciudadana, casi siempre vinculadas al ámbito local y urbano. En este contexto, los discursos populistas con soluciones radicales, que proponen erradicar fácilmente las causas que generaron la histórica brecha social, y –en menor medida– las promesas del retorno a las políticas del nacional–desarrollismo de los años sesenta, tienden a generar esperanza y apoyos sociales importantes, no sólo entre los estratos de población más depauperados sino también entre las clases medias urbanas, agobiadas por la percepción constante de la privación relativa y del riesgo cotidiano.

Por otro lado, en la coyuntura socioeconómica actual, no parece plausible que un nuevo proyecto económico sea capaz de erigirse en alternativa viable al mismo tiempo para el conjunto de los actores económicos –nacionales e internacionales– y para el electorado desconfiado de las políticas neoliberales, sobre todo en un contexto de creciente cuestionamiento de procesos y ejes de integración regional supranacional, que no acaban de consolidarse como actores independientes, perdiendo volumen de comercio y de profundización en los niveles de integración ante los avances del proyecto estadounidense de ampliar el eje Canadá–USA–México, en un área de libre comercio continental (ALCA). Además, no se puede olvidar que el problema de la deuda externa sigue siendo tan asfixiante como en décadas anteriores y que si bien una coyuntura favorable de los precios del petróleo puede permitir una cierta flexibilidad en las negociaciones con intermediarios financieros internacionales, sin duda, en general los márgenes son estrechos.

En este sentido, la renuencia programática a la aplicación de políticas económicas de inspiración neoliberal esgrimida por muchos candidatos de izquierda se tiende a limitar –por el momento– al logro de algunas condiciones ventajosas en negociaciones monetarias, como las logradas en el caso argentino, mientras en general la imposibilidad de modificar sustancialmente las directrices de política económica, una

vez que se accede al poder presidencial, genera un descrédito político progresivo de los presidentes y coaliciones en el gobierno, como en el caso de Brasil, y en el paradigmático caso de Ecuador, que además se están relacionando con casos de corrupción política.

En este sentido, habría que ir analizando esta cuestión en relación con los procesos electorales que se acercan. Por ejemplo, si nuevas políticas económicas, más o menos alternativas a las políticas neoliberales, en las presidencias de Kichner, Vázquez y Lula, obtuvieran respaldo en sus respectivas coyunturas legislativas y contextos socio–económicos, se generaría una confianza en estas medidas, que podría ser relevante para otros contextos. En este sentido, los candidatos de izquierda moderada en la región tendrían una mayor credibilidad y capacidad de atraer voto de izquierda y urbano, tradicionalmente fragmentado y volátil. Por ejemplo, en el caso chileno, un nuevo gobierno de la Concertación tendría más apoyos que un posible candidato conservador, pese a la creciente popularidad de la necesidad del cambio político, mientras que en un contexto parecido, en México, Andrés López Obrador, el todavía favorito en las encuestas y representante de una izquierda moderada y reformista, aunque con unos leves tintes nacionalistas y populistas, lograría asegurarse la ventaja de un *priísmo* que le acecha, gracias a su sólida estructura regional y municipal.

Sin embargo, en el caso de un consecutivo fracaso de aplicaciones de políticas económicas alternativas al neoliberalismo, más allá de la retórica discursiva, o bien una coyuntura económica especialmente crítica en los próximos meses, podría tener un doble efecto en la región. Por un lado, se podría generalizar el ascenso de candidatos populistas y por otro se podrían suceder los gobiernos presidenciales inestables e incapaces de acometer reformas estructurales, como consecuencia de la dispersión y fragmentación del voto.

En este sentido, ya podemos identificar una ola reciente de éxito creciente de candidatos políticos con un doble perfil característico: hombres independientes y con éxito en el mundo empresarial, que utilizan estrategias de *marketing* político con una alta rentabilidad social. Tal es el caso, por ejemplo, de Antonio Saca, empresario de telecomunicaciones que se convirtió en presidente de El Salvador, en el año 2004, sin ninguna experiencia política previa, gracias a una campaña de comunicación sin precedentes y con el apoyo de la estructura del tradicional partido conservador Alianza Republicana Nacionalista (ARENA). Sin duda, también en Chile, es importante resaltar el caso de Sebastián Piñera, que precedido de un considerable éxito profesio-

nal en el mundo de las compañías aéreas se ha posicionado con fuerza en el interior del partido conservador chileno, Partido de la Renovación Nacional, desafiando al candidato «natural» Joaquín Lavín, augurando tanto unas internas como unas elecciones presidenciales competitivas y complejas.

Por último, en la región se identifican contextos rurales, pero también urbanos con altos niveles de politización social. Viejos actores sociales, como los sindicatos y las organizaciones campesinas, se han visto superados por nuevos actores sociopolíticos con importantes niveles de representatividad y capacidad de movilización social, con repertorios de acción colectiva fundamentalmente desestabilizadores. El movimiento indígena ecuatoriano y boliviano, los zapatistas en México, los piqueteros en Argentina, los sintierra en Brasil, y en general las redes continentales de oposición a los procesos de integración y desarrollo regional han participado, en la última década, en la vida política latinoamericana con un protagonismo sin precedentes.

En algunos casos, estos actores han participado de la vida política institucional, como en Ecuador, Brasil y Bolivia pero, en general, se suelen situar en los márgenes de la vida política formal adjudicándose un cierto papel auditor, desde una astuta autenticidad y neutralidad política. En este sentido, sería relevante analizar los procesos de negociación de los futuros candidatos presidenciales con estos actores sociales, nacionales y transnacionales, en la medida en que altos niveles de legitimidad sociopolítica son necesarios para poder acometer reformas legislativas y socioeconómicas urgentes en las sociedades latinoamericanas. Por ello, si los contextos de alta politización social no se encauzan a través de la negociación y la vida política institucional, bien porque se minusvalore el impacto de su repertorio de acción colectiva, bien porque se les niegue la participación en la vida política latinoamericana como actores legítimos, podrían sucederse episodios de inestabilidad política, con siempre relevantes efectos demostración entre países vecinos de la región.

Por todo ello, pareciera que estos tres elementos han de analizarse detalladamente para poder comprender los futuros resultados electorales de las contiendas presidenciales, junto al comportamiento y cultura política de cada país y las decisiones políticas y económicas cotidianas.


Baratti Hnos. y Cía.
SILLAS DE VIENA LEGITIMAS DESDE $ 4
Fabricantes
é introductores
de Muebles.
Corrientes, 1145
Catálogo general "Z",
con 500 dibujos,
remitimos gratis.
Baratti Hnos. y Cía.
CORRIENTES, 1145
Pierluca

Carta de Buenos Aires
Los museos porteños

May Lorenzo Alcalá

Hace más de un año (en el número 647), publiqué una carta comentando la inexplicable ola de anuncios de museos privados que había devenido tras la crisis de fines de 2001 en Argentina. El anacronismo quedaba a la vista: mientras el país aparentemente se venía abajo, surgían iniciativas que representaban la inversión no lucrativa de cientos de millones de dólares. Hacíamos referencia al Malba, ya inaugurado; al Museo Fortabat, que se decía próximo a abrirse, y a los rumores sobre la habilitación de un espacio público para la Colección Blaquier de pintura argentina.

En la misma misiva alertábamos sobre la fragilidad institucional de estos emprendimientos debido a que, tanto las colecciones como los fondos para el funcionamiento de los museos, provenían de fuentes unipersonales, lo que dejaba un margen muy grande para el manejo errático y caprichoso de ellos. Lamentablemente, el tiempo transcurrido no ha hecho sino confirmar esas premoniciones.

El Malba, con su espléndida Colección Costantini de Arte Latinoamericano, exigía algo más que ser un edificio para albergarla: merece convertirse en un espacio donde se expusiera, comparase, reflexionara y analizase lo que sucede artísticamente en el continente. Debido a la decisión de su patrono, tomada después de la devaluación del peso argentino, de reducir al mínimo las erogaciones en divisas, sólo se han realizado muestras temporales de artistas argentinos, en muchos casos absolutamente innecesarias, como la de Jorge de la Vega a fines de 2003, que repitió casi textualmente la del Centro Cultural Borges de 1995.

Aunque haya que destacar alguna muestra de interés, como la retrospectiva de Víctor Grippo –con la salvedad de que en Buenos Aires hay otros museos más adecuados a la temática nacional, como el de Bellas Artes o el de Arte Moderno– el mejor ejemplo de que no se puede satisfacer la expectativa y la demanda creadas exclusivamente con material local es la de Xul Solar, que se extendió hasta el 15 de agosto

de 2005. Si había algo innecesario era una nueva muestra en su país de este extraordinario artista, del que se han hecho recientemente dos, sólo en el Museo Nacional de Bellas Artes. Además, Xul Solar cuenta con un museo propio, en la calle Laprida 1212, al que pertenecen la mayoría de las obras exhibidas.

Para justificar tamaña sobreexposición, se buscó un criterio curatorial por el cual se mostrasen las obras de otra manera, ello sin recurrir a material extranjero, como obras de Paul Klee, en cuya compañía se realizó una en el Museo Nacional mencionado. Lamentablemente, se eligió el aspecto más peligroso para ser descontextualizado: su esoterismo, de forma tal que para un observador no especializado, Xul Solar queda reducido a un tarotista *kitsch*, obnubilándose el interesantísimo artista que sigue siendo a pesar de este penoso experimento.

La necesidad de crear una institución que independice al director del museo respecto del patrono se hace más que evidente porque, aunque se sancionara la tan deseada Ley de Mecenazgo en Argentina, difícilmente el Malba recaudaría fondos sin la garantía de profesionalismo independiente en la conducción. En cambio, una estructura institucional apropiada para sobrevivirla, o mejor para que el Museo funcione adecuadamente más allá de su presencia, parece ser una de las preocupaciones de la empresaria Amalia Lacroze de Fortabat, quien acaba de concretar la varias veces millonaria venta de su empresa cementera Loma Negra al grupo brasileño Camargo Correa.

Justamente, esta operación parece haber destrabado los factores que retrasaban la finalización del proyecto, que ya fue anunciada para marzo pasado. El gran edificio, proyectado y dirigido por el arquitecto argentino Rafael Vignoli y ubicado en Puerto Madero, estaba literalmente parado y la comisión que asesoró sobre cómo organizar la colección existente y qué debería adquirirse para darle mayor coherencia –integrada por los artistas Luis Benedit y Rogelio Polesello, y el crítico Guillermo Whitelow– había concluido su tarea hace casi dos años.

Dentro del hermetismo que rodea todo lo concerniente a este proyecto, pudo saberse que no fueron los problemas de filtraciones en las áreas sumergidas en la dársena lo que lo mantuvo prácticamente paralizado, como circulaba en los mentideros porteños de la plástica. Hace unos meses, cuando esa negociación de venta comenzó, Amalia Fortabat emitió un comunicado donde informaba que el museo y otras obras altruistas referidas a la educación de jóvenes de bajos recursos, quedarían escindidas de cualquier dependencia de ésa u otra firma.

Debe entenderse que es intención de la señora de Fortabat crear una organización –sin precisarse su forma jurídica– que garantice el financiamiento y supervivencia de su proyecto más preciado, aun cuando ella falte, y que profesionalice la conducción. Por otra parte, fuentes bien informadas afirman que, en el curso de primer semestre de 2006, el Museo Fortabat será inaugurado.

En dirección contraria, los rumores sobre la posible habilitación de alguna forma de exhibición más o menos pública de la colección Blaquier, la mejor y más completa de pintura argentina, aun comparada con las de instituciones públicas, se ha ido esfumando con el paso del tiempo. Paradójicamente, las dificultades de acceso a la misma se han acentuado, lo que no deja de ser una falta de consideración para con la comunidad, dado que las obras de arte están en un depósito en el centro de la ciudad y no en las residencias privadas de los propietarios.

Para cambiar de aire pero no de tema, nos desplazamos a Córdoba. Hace casi dos décadas el artista plástico Antonio Seguí, natural de esa provincia pero residente en París, hizo un primer ofrecimiento: donaría una cantidad importante de obras de su producción y de otros artistas latinoamericanos, (a los que propondría canjear por propias o promover donaciones), a cambio de que el Estado provincial habilitara un edificio apropiado para albergar un Centro de Arte Contemporáneo, con el archivo correspondiente.

La idea se relacionaba con la necesidad de recibir de Renault Argentina una donación inestimable de documentación y obras provenientes de los Salones IKA Renault, realizados entre los años 1958 y 1963, y de las Bienales Americanas de Córdoba, años 1962, 1963 y 1964, acontecimientos de gran proyección, realizados en el período de mayor expansión de la industria automovilística argentina.

En 1985, el entonces gobernador Eduardo Angeloz dispuso la afectación del Chateau Carreras, casco de la estancia que había sido expropiada en su momento para la construcción del aeropuerto de la ciudad y que estaba prácticamente abandonado. Este palacete de estilo *art nouveau* acriollado, fue refaccionado y adaptado, y se constituyó una fundación integrada por empresas privadas que se harían cargo del funcionamiento.

Antonio Seguí hizo una serie de canjes, entre ellos uno en el que me tocó participar siendo consejero cultural en Río de Janeiro: cedió toda su obra gráfica más un gran óleo llamado *Good by, Buenos Aires,* que había estado expuesto en la Bienal de Sao Paulo. A cambio, el Museo de Arte Moderno de Río, beneficiario de esas donaciones, hizo una

convocatoria amplia entre los mejores artistas brasileños quienes donaron obras sobre papel con destino al Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba. También por intermediación de Antonio Seguí se obtuvo la donación de la Colección Pfiezer de grabados de gran formato y ediciones limitadas o únicas, que se incorporó a la Colección del Centro en 1994.

Pero el entusiasmo inicial de los integrantes de la Fundación mermó hasta desaparecer y el Centro de Arte Contemporáneo se cerró en 1995 con todos sus tesoros dentro, excepción hecha de algunas importantes donaciones que Antonio Seguí se reserva para mejores días. Pero no disminuyó por eso su compromiso de establecer en su ciudad natal las bases para una mayor inserción del arte en la vida de los ciudadanos. Por eso ofreció regalar el diseño y los derechos de tres esculturas monumentales que, en conjunto, se llamarían *La familia urbana,* y estarían emplazadas en tres puntos troncales de la red de carreteras que pasan por Córdoba.

La iniciativa fue acogida por el entonces intendente de la ciudad de Córdoba, Rubén Martín, que financió la construcción de las tres esculturas. La primera, *El hombre urbano,* fue inaugurada en 1999 en el Nudo Vial Mitre, acto al que tuve el honor de asistir como invitada especial. Después se sucedieron *La mujer urbana* y *Los niños urbanos* que, al poco tiempo, no sólo estaban integrados al paisaje de la ciudad, sino a la toponimia cotidiana –pasando la mujer urbana, a la derecha–, y al tradicional humor cordobés –más separados que la familia urbana.

Sería aventurado cuantificar el efecto producido por esta familia urbana, pero lo que está claro es que a partir de su instalación se ha reactivado el modesto mercado local de arte, al punto que los artistas capitalinos lo consideran la segunda opción para exponer; se han abierto nuevas galerías y se ha proyectado, en el ámbito provincial, el desarrollo de dos polos artísticos en la periferia de la ciudad.

En la zona sur, donde funcionaba el Museo Caraffa –que tiene la mejor colección de obras de Emilio Pettoruti y Lino Eneas Spilimbergo del país– se proyecta su ampliación aprovechando las instalaciones de un gimnasio, que se mudará a otra área de deportes, y ya funcionan la Ciudad de las Artes –con escuelas de escultura, pintura, grabado, etc.– el Palacio Martín Ferreira afectado a la Escuela de Historia del Arte, un auditorio y el Museo de Antropología.

En la zona norte, en el 2002 se reabrió el Centro de Arte Contemporáneo, por ahora funcionando a media máquina, donde se proyecta la edificación de un gran archivo para albergar adecuadamente el material

antes mencionado. Aunque el gobierno provincial debería afectar un presupuesto acorde para su pleno funcionamiento y profesionalizar su conducción, el hecho de que el Centro esté en un área semicampestre y cerca de la ciudad y el aeropuerto, ofrece muchas posibilidades, como la proyectada habilitación de un restaurante que capte visitantes ocasionales o un parque de esculturas, aprovechando el generoso entorno verde.

Como se ha sugerido, han intervenido en estos proyectos dos gobernadores y un intendente pertenecientes a diferentes partidos políticos. Aunque el patrocinio privado exclusivo en su momento no fue suficiente, no se descarta un mecenazgo parcial de actividades. Muchas voluntades confluyen para ese objetivo común bajo la inspiración de un cordobés famoso en el mundo, que no ha olvidado de tierra de origen. Pero, claro, a Seguí nunca se le ocurrió que el Centro de Arte Contemporáneo de Córdoba debiera llevar su nombre.

Carta de Alemania. Los veranos alemanes

Ricardo Bada

En la Alemania guillermina, la Alemania del *Kaiser,* los campamentos de instrucción de las tropas coloniales que iban a ser enviadas al África se instalaban cerca de Bonn y en verano, para que se fueran aclimatando. Así se lo contó a mi amigo Jesús Mondría su profesor de alemán, Herr Kunze, el año 1961, y no vemos motivo alguno –antes al contrario– para no creerlo a pie juntillas. Sólo que ello nos plantea la pregunta acerca de cómo son los veranos alemanes, una pregunta que a su vez me remite a otra: ¿cómo olvidar la primera frase de las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury? ¿cómo olvidar semejante epifanía?: «Un minuto antes era invierno en Ohio». Algo así como la doble corchea y el acorde con los que comienza la famosa *Toccata y Fuga* en re menor de Bach, valga por comparanza.

Pues bien: durante muchos años, cada vez que los amigos me llamaban desde España, México, Costa Rica, Colombia, y me preguntaban que qué tal verano estaba haciendo en esta Alemania de mis culpas y pecados, donde vivo, no siempre resistí la tentación de parafrasear a Bradbury: «Un minuto antes era invierno acá: y un minuto después también». Los sesenta segundos en medio habían sido el verano alemán. Y así, no andaba yo muy lejos de aquella sarcástica observación de Heine, según la cual el verano en Hamburgo es un invierno vestido de verde.

Pero ocurre que entretanto la capacidad mutante del ser humano está siendo puesta a prueba de nuevo, esta vez por el llamado «efecto invernadero». Y cuando pienso en él siempre recuerdo algo que dice Ortega y Gasset en su prólogo a *Veinte años de caza mayor,* la Biblia cinegética del conde de Yebes. Cita allí Ortega, oportunamente: «El sagacísimo padre Teilhard ha podido dar, como uno de los atributos meramente zoológicos que diferencian al hombre de los demás animales, su casi ubicuidad planetaria. Hay hombres en el trópico y en los círculos polares, a 4.000 metros de altitud (Bolivia) y bajo el nivel del mar (Holanda)». En suma, que sus genes lo capacitan para sobrevivir de cualquier modo en este mundo cada vez menos ancho y más CNN.

Me vienen a la memoria mis primeras ferias del libro de Francfort del Meno, una farsa a la que acudí desde 1970 hasta el 2002, pero como Bertolt Brecht a la cola ante la fábrica de mentiras (Hollywood): sin la más mínima ilusión, a no ser la de reencontrarme con los amigos que, si no fuese por esta feria, raras veces vería. Y en esa rememoración se me hace claro que durante casi veinte años, todos acudíamos a la *Book Fair* pertrechados con abrigos, bufandas, guantes, paraguas y el resto de la parafernalia inventada por el género humano para defenderse del frío, las nevadas y la lluvia. Parecíamos momias ambulantes.

Pero un buen día de octubre, allá a finales de los ochentas, mientras empezaba a hacer el equipaje para Francfort, de repente me di cuenta de que no necesitaba ni el abrigo ni la bufanda ni los guantes, ni qué decir el paraguas. Durante las últimas ediciones de la feria hubiésemos podido viajar a la ciudad natal de Goethe llevando sólo guayaberas por única indumentaria.

Adiós, pues, a ese invierno alemán que todavía en 1980 me había deparado el espectáculo inolvidable de un Mar del Norte pasmado, con las olas detenidas en su elíptica ascensión, casi como si quisieran testimoniar a posteriori en favor del Curzio Malaparte de una imperecedera página de *Kaputt*. Aquella donde describe un tropel de caballos aprisionado en el lago Ladoga por la congelación de sus aguas:

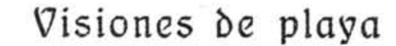
«El hecho sucedió en octubre del año anterior. Las tropas finlandesas, al rebasar la selva de Vuoksi, se asomaron al umbral del salvaje e ilimitado bosque de Raikkola. El bosque estaba lleno de tropas rusas. Casi toda la artillería soviética del sector septentrional del istmo de Carelia, huyendo de la redada de los soldados finlandeses, se había dirigido hacia el Ladoga, con la esperanza de poder embarcar las piezas y los caballos poniéndolos a salvo al otro lado del lago (...) El tercer día un enorme incendio iluminó el bosque de Raikkola. (...) Enloquecidos de terror, los caballos de la artillería soviética, en número de casi un millar, se arrojaron a la hoguera, rompiendo el asedio de las llamas y las ametralladoras. Muchos perecieron en el fuego, pero la inmensa mayoría alcanzó la orilla del agua y se echó al agua. El lago es poco profundo en aquel punto, apenas tiene dos metros, pero a un centenar de pasos de la orilla, el fondo se precipita en cortado. Reducidos a aquel breve espacio –la orilla en esa parte del Ladoga forma una pequeña ensenada–, entre el agua profunda y la muralla de fuego, los caballos se agruparon temblando de frío y miedo, con la cabeza erguida fuera del agua. Los más cercanos a la orilla, asaltados por las lenguas

de las llamas, se encabritaban y se montaban sobre sus compañeros, intentando alejarse a patadas y mordiscos. En el furor de la refriega fueron sorprendidos por el hielo. (...) De golpe, con su característico y vibrante sonido de cristal golpeado, se heló el agua. El mar, los lagos, los ríos, se hielan de repente, debido a la rotura, que sucede de un instante a otro, del equilibrio térmico. Al día siguiente, cuando las primeras patrullas (...) llegaron a la orilla del lago, un horrendo y maravilloso espectáculo apareció ante sus ojos. El lago era como una inmensa lápida de mármol blanco, sobre la que parecían como colocadas centenares y centenares de cabezas de caballos. Daban la impresión de estar cortadas por el filo de una guillotina, pues eran tan sólo las cabezas las que emergían de la costra helada. Todas miraban hacia la orilla. En los ojos, abiertos, brillaba aún la blanca llama del terror. Junto a la orilla, un revoltijo de caballos ferozmente encabritados salía fuera de la cárcel de hielo».

Adiós, pues, a ese invierno alemán malapartino, pero también a los veranos que duraban nada más que sesenta segundos y parecían inviernos vestidos de verde. Los veranos alemanes se han vuelto tropicales: los de 1994 y 2003, además, tórridos. Su último coletazo lo padecimos con un prematuro veranillo de San Martín, que más que veranillo fue veranazo. Y menos mal que los naturales del país siempre fueron heliófilos, adoradores del Sol con una devoción perruna... por más que los perros andaluces que asimismo me vienen a la memoria, cuando arreciaba el Padre Febo preferían acurrucarse al amparo de la refrescante sombra.

Sea como fuere, hay una estadística que me ha dejado un tanto patidifuso, pensando yo como pensaba, y como suele pensar el común de los mortales, que los alemanes son los campeones mundiales del turismo. Y hasta puede que lo sean, en términos relativos, es decir: ellos son los que más tiempo y dinero invierten en viajar al extranjero. Pero el país que más visitan durante los veranos, aquél que es el suyo predilecto por sobre todos los demás, es uno fragmentado en millones de parcelas de pocos metros cuadrados, generalmente orientadas hacia el sol poniente y protegidas por barandas metálicas u obra de mampostería: en otras palabras, los balcones de sus casas. Un vastísimo imperio al que se refieren irónicamente con el nombre de Balkonia.

Ése sí que es su verdadero espacio vital, su *Lebensraum.* Y no deja de tener su lógica, porque el anagrama de *Lebensraum* no es otra cosa que el adjetivo «mensurable». Como lo es un balcón. Sólo que Hitler no lo sabía.



Visiones de playa

Castillos en la arena

Bella niña que ríes, construyendo en la arena
Tus castillos, con arte de intuición y saber,
En cuyas obras pones toda la gracia plena
De tu ensueño y tu práctico instinto de mujer.

¡Vendrá mañana la ola que el mar desencadena,
Y tus palacios blancos derribará al volver!...
Y quedará de nuevo la playa tan serena...
¡Pero tu alma otros nuevos castillos podrá hacer!

Bella niña que juegas; tan frágiles y breves
Cual los castillos que alzan tus blancas manos leves
Son los que los poetas alzamos al azar...

¡Sólo que tú construyes con risas y con cantos
Y nosotros con llantos, los palacios de encantos
Que deshace la vida cual los tuyos, el mar!

Noches de Pocitos

¡Oh, la noche sonámbula, en la playa de fiesta,
Y aquel lujo de ensueño, y aquel vago esplendor!
Las mujeres, las olas, el bullicio, la orquesta
Y un prodigioso claro de luna en derredor.

El alma del silencio entre nosotros puesta,
En el tumulto; ¡solos con nuestro idilio en flor,
Y con la Luna amiga que allá arriba, su cesta
De flores de Misterio volcaba en nuestro amor!

¡Oh, amada! Ya volvieron las noches de la playa...
Como entonces, la Luna sobre el mar se desmaya...
¡Pero hay algo de aquello de antes, que no volvió!

No me suenan como antes tus frases amorosas...
¿Qué será que ha cambiado: nosotros ó las cosas?
¿Quién es que ha envejecido: tú amor... la Luna... ó yo?

ANGEL FALCO.

Dib. de Dybowski.

Ernesto Halffter en la encrucijada

Enrique Martínez Miura

En 2005, Ernesto Halffter hubiera cumplido cien años. Su muerte, ocurrida el 5 de julio de 1989, al estar todavía tan próxima en el tiempo, nos inclina tal vez a pensar que el compositor sigue siendo nuestro contemporáneo. Sin embargo, su carrera como creador estaba llamada a extenderse a lo largo de muy diversas etapas históricas, fruto de un dilatadísimo discurrir vital, de 1920, en que firma su primera composición, *Crepúsculos*, para piano, escrita a los quince años, hasta 1988, en que clausura su catálogo con una serie de partituras de fallesco entronque por su título y con la que rinde homenaje –siempre desde el teclado– a tres compositores españoles. Casi siete decenios, en definitiva, de composición en los polos de dos situaciones históricas españolas radicalmente distintas: los años veinte de la dictadura de Primo de Rivera, pero también de la efervescencia cultural que diera vida a la II República, y los ochenta del gobierno socialista y el desencanto experimentado por la política luego de la Transición Democrática.

La producción no especialmente prolífica de Halffter, en relación con la activa longevidad, provoca tal vez una primera imagen desenfocada de un autor cuya figura histórica se ve rodeada de no pocos malentendidos y falsas expectativas. En este sentido, las relaciones con su maestro principal, Manuel de Falla, al que conoce en 1922, y la entusiasta recepción de sus primeras obras por parte del influyente crítico Adolfo Salazar, quizá contribuyan a desvirtuar más que a definir con nitidez la verdadera naturaleza de la estética halffteriana, por un lado, y su auténtico peso en la historia de la música española, por el otro.

En lo fundamental, la formación musical de Ernesto Halffter tuvo carácter autodidacta, marcado inicialmente por algunos antecedentes familiares, como el de su tío materno Ernesto Escriche, pianista profesional del que apenas quedan datos. También recibiría lecciones algo más sistemáticas por parte de Ernesto Esbrí y Fernando Ember. Este último pianista sería el que, al estrenar *Crepúsculos* de su alumno en 1922, en el Hotel Ritz de Madrid, conseguiría atraer la mirada de Salazar sobre el jovencísimo nuevo creador. Para la personalidad estética de Halffter, fueron los sucesivos descubrimientos de los grandes auto-

res del momento –Ravel en Francia, Falla en España– los que marcaron decisivamente su trayectoria posterior.

Es evidente que la sombra de Falla ha marcado la crítica y la historiografía surgidas sobre Ernesto Halffter. El autor de *El amor brujo* reconoció en la joven figura emergente al único discípulo que continuaba en lo sustancial sus presupuestos estéticos. Por supuesto que esta afirmación debe matizarse en lo estilístico. Halffter no prolonga obviamente en sus obras mayores al Falla más racialmente nacionalista, el de los ballets *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* o la juvenil ópera *La vida breve*, sino en todo caso al de la etapa final, el que ha depurado ya su arte en una nueva forma de clasicismo en el *Concierto para clave* y *El retablo de Maese Pedro*, donde las raíces del folclore se tornan mucho más austeras, próximas a la desnudez de los romances castellanos y se apartan de la exuberancia andalucista. Mas si se aprecia una cierta continuidad de estilo entre ambos –por momentos mucho más de ideario que de lenguaje musical–, el influjo de Falla sobre la personalidad de Ernesto Halffter precisa someterse a revisión. Así, parece muy exagerado afirmar, como hacen no pocos biógrafos, que fue el encuentro con el preclaro representante de la escuela nacionalista lo que convirtió a Halffter en compositor. Esta descripción tiene demasiado de leyenda iniciática como para ser tomada al pie de la letra.

Una obra simboliza de manera harto elocuente los problemas de la relación artística entre discípulo y maestro, pero también la profundidad de esos lazos en lo humano y en lo musical. Se trata, naturalmente, de *Atlántida*, sobre texto de Verdaguer, que Falla dejara inacabada a su muerte en el exilio argentino. Por su deseo expreso, sólo Ernesto Halffter podía entrar en posesión del manuscrito para ultimarlo. Compelido por un sincero compromiso ético, Halffter se vio embarcado en esa empresa, a la que consagró una parte no desdeñable de su tiempo. Una misión, a la postre, en gran medida imposible, que el músico fue incapaz de resolver a fondo en ninguna de las dos versiones que realizase.

En 1954, año precisamente de su regreso a España del exilio portugués, los herederos de Falla le habían solicitado a Halffter que se ocupara de llevar adelante tan problemático encargo. Sólo en 1962 pudo estrenarse al fin la obra bajo la forma de ópera, en el Teatro alla Scala de Milán, con dirección escénica de Margarita Wallmann y musical de Thomas Schippers. En 1976, aceptaría la versión de oratorio, llamada «de Lucerna», que estrenase Jesús López Cobos. Las ambigüedades idiomáticas y formales, a caballo entre la ópera y el oratorio, y el hieratismo de la enigmática página testamentaria fallesca, que obviamente

debe también considerarse como parte del catálogo halffteriano, deben tenerse en todos los casos como un lastre de imposible resolución.

Quizá el vasto plan de *Atlántida* fuera contrario a lo más profundo de la personalidad halffteriana, que buscase en muchas de sus obras el camino más sencillo. Esa preocupación por la sencillez llevaría precisamente a nuestro autor a denominar sinfonietta, y no sinfonía, título con demasiadas connotaciones con la tradición centroeuropea, a su gran obra juvenil para orquesta, superadora de la tentativa de los *Dos bocetos sinfónicos* de 1923, mucho más apegados a la herencia nacionalista de Falla.

El hecho de que Ernesto Halffter fuera apadrinado por Adolfo Salazar, el crítico musical español más sobresaliente del primer tercio del siglo XX, no implica necesariamente consecuencias para la estética del músico, pero sí que nos orienta acerca del tipo de modernidad que esperaba conseguir el escritor. Halffter pertenecía a la Generación del 27 o de la República, se relacionó con los máximos representantes de otras áreas de la cultura, como el poeta García Lorca, el filósofo Ortega y Gasset o el pintor Salvador Dalí, a los que le unió una relación de amistad. Otra conexión personal con un representante de la literatura cuaja en una obra musical, las *Dos canciones de Rafael Alberti*, escritas en 1923; la primera de ellas, de título *Mi corza blanca* –la otra es *La niña que se va al mar*–, evidencia claramente la influencia de Falla, pero no por medio de la práctica de un nacionalismo expreso, sino a través de un giro hacia el neoclasicismo forjado en Scarlatti. Esta era la vía deseada por Salazar, un camino que juzgaba inequívocamente español, más cerca en todo caso de la amabilidad y la ausencia de contenido trágico del arte sonoro francés que del experimentalismo rupturista de la Escuela de Viena, a fin de cuentas una consecuencia radical de las desmesuras de la línea abierta por Wagner. Así y todo, y sin salir del mundo de la canción, que atrajo continuamente al autor, encontramos también un acercamiento al gran tronco del área germana con sus *Heine Lieder*, al menos por lo que atañe a la filiación poética, compuestos en 1921, pero estrenados por Elena Gragera y Antón Cardó en enero de 2005.

Con el ejemplo de Falla y el magisterio teórico de Salazar se constituyó en Madrid el grupo conocido como de los Ocho: Julián Bautista, Fernando Remacha, Rosa García Ascot, Salvador Bacarisse, Juan José Mantecón, los hermanos Halffter y Gustavo Pittaluga. Éste elaboró un manifiesto a favor de la música pura, que bien pudiéramos denominar como de las negaciones: «Musicalidad pura, sin literatura, sin filosofía,

sin golpes del destino, sin física, sin metafísica [...]. No romanticismo, no cromatismo, no impresionismo, no divagación...».

Ello no significa que el Halffter anterior a la Guerra Civil –nunca superado por él mismo, de acuerdo con la mayoría de los historiadores– no incluyera en su *modus operandi* elementos de una modernidad no rompedora con el legado de la tradición. No obstante, es cierto que la estructura de la *Sinfonietta* no puede tenerse como de avanzada, pero su lenguaje armónico se adentra en la politonalidad, lo que suponía un gesto en gran medida de audacia en la España de mediados los años veinte, y el ritmo absorbe no pocos hallazgos de Stravinski, cuya revolucionaria, a este respecto, *Consagración de la primavera* sabemos que había analizado a fondo junto a Falla. Con la *Sinfonietta* obtuvo el compositor su primer Premio Nacional de Música, en 1925, el mismo año que viera el galardón análogo de literatura para Rafael Alberti por *Marinero en tierra.*

La capa de scarlattismo que atempera o suaviza los rasgos más innovadores de esta obra orquestal se vuelve entraña mucho más profunda en el ballet *Sonatina.* Es determinante, en este sentido, el hecho de que los compositores españoles de la Generación del 27 volviesen la mirada al ballet –siguiendo en el fondo los éxitos de Falla en este campo–, como algo que debía potenciarse frente a la ópera, tenida en gran parte como foránea. *Sonatina,* escrita por Halffter en 1928, se lanza a fondo a las aguas del clasicismo hispano –en gran parte soñado–, virado por el universo de las sonatas para tecla de Domenico Scarlatti, un italiano afincado en España y seducido a su vez por los ritmos de las danzas populares del país, integradas en multitud de casos en sus sonatas. La obra supuso un nuevo espaldarazo para Ernesto Halffter, pues *Sonatina* fue estrenada en París por la compañía de Antonia Mercé «la Argentina». De este ballet proceden la *Danza de la pastora* y la *Danza de la gitana,* dos de sus páginas más chispeantes y conocidas del gran público.

No faltan en su obra, sin embargo, los grandes empeños en el terreno de las formas de tradición europea. Precisamente su *Cuarteto de cuerda,* que data de 1923, anterior incluso a la *Sinfonietta,* supuso una primera llamada de atención sobre su figura por el atrevimiento de su escritura politonal. En esta obra, proponía Halffter toda una experiencia formal y armónica sin parangón en la España de su tiempo. Posterior y de larguísima gestación –de 1928 a 1934– sería la *Sonata per pianoforte,* en un único amplio movimiento, mas en cuyo interior se distinguen con claridad las cuatro partes habituales de esta estructura.

La *Sonata*, entroncada nuevamente en el scarlattismo, forja por medio de una caligrafía de orfebre su mejor aportación al teclado anterior a la Guerra Civil.

Los años veinte fueron también los de su despegue como director de orquesta, al confiarle Falla en 1924 la dirección de la Orquesta Bética de Cámara de Sevilla, que el propio autor de *El amor brujo* había contribuido a crear.

Un factor biográfico –mas no sin consecuencias para la misma música– que tiende a obviarse es el de las repercusiones de la defensa de Ernesto Halffter por parte de Salazar. Ello creó tensiones entre los compositores de la Generación de la República y aun entre los dos hermanos compositores, pues Rodolfo tildó, entre irónico y resentido, al favoritismo del crítico por su hermano de «exclusivismo frenético». Los dos hermanos siguieron caminos estéticos muy distintos. Rodolfo discurrió por los senderos de una vanguardia exigente, postulado que le indujo a la asunción del serialismo. En algo sí coincidieron, en la dolorosa experiencia del exilio con motivo de la victoria de los facciosos en la Guerra Civil Española. Rodolfo marchó a México, donde ejerció un fructífero magisterio durante decenios para las nuevas generaciones de compositores. Ernesto, aun antes de estallar el conflicto, en enero de 1936, se instaló en Lisboa, gracias a las gestiones de su esposa, la pianista lusitana Alice Cámara Santos. Como consecuencia de este contacto con la cultura portuguesa, su estilo giró hacia un melodismo cargado de sensualidad, tal como se distingue en la *Rapsodia portuguesa*, para piano y orquesta, y las seis *Canciones populares portuguesas*, para voz y orquesta, ambas de 1940. Sin embargo, esta composición evidencia que los hilos del estilo de Halffter a veces están más enmarañados de lo que pudiera parecer a primera vista. Las *Canciones portuguesas* cuentan con un claro antecedente fallesco en las *Siete canciones populares españolas*, para voz y piano, de las que el discípulo había realizado una orquestación en 1938, y que ahora le servían de cimientos a su propia aportación procedente de la lírica popular.

En los duros años de la posguerra, Ernesto Halffter se reintegraría, aunque parcialmente, al escenario de la cultura española, que comenzaba a reanimarse muy débilmente. Es la época en que su nombre se asocia a la música cinematográfica de varias películas, algunas de ellas hoy semiolvidadas. De 1945 es su primera incursión en la pantalla, en *Bambú*, de José Luis Sáenz de Heredia, con Imperio Argentina y Fernando Fernández de Córdoba. Seguirán *Don Quijote de la Mancha*

(1947), dirigida por Rafael Gil, con Rafael Rivelles y Juan Calvo, *La Señora de Fátima* (1951), debida al mismo director, con Inés Orsini y Fernando Rey, *Todo es posible en Granada* (1954), nuevamente bajo el mando de Sáenz de Heredia, hecha a la medida de las dotes del bailarín Antonio, hasta llegar a la mucho más exitosa *Historias de la radio* (1955) –con José Isbert y Guadalupe Muñoz Sampedro–, partitura otra vez para una película de Sáenz de Heredia.

En los años cincuenta y sesenta la producción de Ernesto Halffter parece responder a la fórmula del «arte con cuentagotas» que han acuñado los críticos más severos respecto a su ritmo de trabajo. Acaso por la dedicación a *Atlántida*, lo cierto es que su catálogo no se incrementa más que con un puñado de partituras hechas con oficio pero no especialmente significativas en lo que atañe a innovaciones de lenguaje. Se suceden así el ballet *El cojo enamorado* (1955), la *Fantasía galaica* (1956), el *Canticum in honorem P. P. Johannem XXIII* (1964) y el *Concierto para guitarra* (1969). Como ha señalado Emilio Casares Rodicio, *El cojo enamorado* representa una extraña regresión a un nacionalismo literal, incluso de clara vertiente andalucista. Por lo que respecta a la cantata de homenaje al pontífice que iniciara el Concilio Vaticano II, la partitura transparenta la sinceridad del gesto compositivo. Ahora bien, la proximidad de *Atlántida* es por demás evidente, hasta el punto de que son notorios los intercambios entre la gran página fallesca y la obra de su discípulo. El *Concierto para guitarra*, por el contrario, es una obra importante no sólo como aportación al exiguo repertorio de este instrumento –fue estrenado y tocado repetidamente por Narciso Yepes–, sino como recapitulación de un idioma personal basado en la reconsideración de una mirada sobre la historia de la música española.

En la etapa final de su carrera, Ernesto Halffter se replegó sobre la sonoridad del piano, produciendo obras que en gran medida reconocían de nuevo la gran herencia de la música hispana del pasado. Cobran así vida la *Sonata* (1986), el *Nocturno otoñal* (1987), el *Homenaje a Joaquín Turina* (1988), el *Homenaje a Rodolfo Halffter* (1988) –toda una reconciliación humana y con un estilo que había representado la alternativa a su propia opción–, y el *Homenaje a Federico Mompou* (1988).

Una última consideración se vuelve obligada: dejando a un lado las expectativas que creara su temprana irrupción como compositor en el animado panorama cultural español de los años veinte, lo incuestionable es que la música española del siglo XX hubiera sido muy distinta sin la contribución de Ernesto Halffter.

Mark Strand: dejar el mundo fuera

Mario Jurado

Ésta es una ocasión que hay que celebrar, aunque sea con retraso: la salida al mercado en español de dos antologías de poesía de uno de los poetas norteamericanos vivos más relevantes de los últimos cuarenta años*. Mark Strand (Canadá, 1934) ejemplifica la originalidad de la poesía americana desde una aparente sencillez formal. Al mismo tiempo, esa originalidad se nutre de influencias variadas, tanto europeas como americanas. De entre las europeas destaca la influencia surrealista, sobre todo en el uso de la anáfora insistente para estructurar muchos de sus poemas, buscando, como reza el título del poema de André Breton, *la unión libre*. Esto se ejemplifica sobre todo en el poema «Manual de poesía nueva», donde la anáfora se utiliza para expresar una serie de leyes poéticas paradójicas que tienen, en su forma condicional («Si un hombre...») como referente formal último al Código Hammurabi. Esa influencia surrealista se manifiesta también en el interés por la obra de Lorca y de Alberti, autores que Strand ha traducido al inglés y que, como todos los grandes poetas, surrealistas o no, exceden las denominaciones. En los años sesenta los poetas americanos descubrieron la brillantez de Lorca, el cual se convirtió en una referencia insoslayable, y algunos poetas (Robert Bly, Robert Pinsky) quisieron conseguir imágenes tan profundas y brillantes como las suyas, lo que dio lugar al grupo de poetas llamado *Deep Image poets*. Strand, sin embargo, no busca la imagen brillante como justificación del poema; la influencia que va a recibir de esos poetas españoles vendrá del sentimiento de desahucio personal presente en el periodo surrealista de Lorca y de Alberti (recordemos el título de una obra de teatro de este último, *El hombre deshabitado*). Ese desahucio es el que exploran los poemas de Strand.

* Sólo una canción, *Mark Strand. Edición bilingüe. Selección, traducción y prólogo de Eduardo Chirinos. Pre-Textos. Valencia, 2004. 216 páginas.*

Aliento, *Mark Strand. Edición bilingüe. Traducción y prólogo de Julián Jiménez Heffernan.*

4 Estaciones. Lucena (Córdoba), 2004. 195 páginas.

Mark Strand, al igual que A. R. Ammons, W.S. Merwin, o John Ashbery, recibió el espaldarazo canónico de Harold Bloom en los años setenta, sobre todo con su libro *Figures of Capable Imagination*. Y, en verdad, la poesía de Strand representa una forma definida de imaginación, tomando este término en el sentido que Coleridge le otorgó, un sentido opuesto al de la fantasía por sus capacidades «de síntesis» y «mágicas», por su capacidad de «disolver, difundirse, disiparse, con el fin de recrear.» La poesía de Mark Strand tiene esa capacidad de recrearse en su disolución. El poema «La historia de nuestras vidas» ejemplifica esto: «Estamos leyendo la historia de nuestras vidas / que tiene lugar en un cuarto. / El cuarto da a una calle. / Allí no hay nadie, / ningún ruido» (*Aliento*, pág. 80). Esta disolución necesaria para la recreación está relacionada en Strand con uno de los rasgos más definitorios de la poesía norteamericana en inglés de la segunda mitad del siglo XX: su tendencia narrativa, un elemento que no aparece con la misma insistencia en la poesía europea. Una tendencia, sin embargo, que no abandona su estado limítrofe y marginal, permanentemente dividido entre dos posibilidades: supone un pulso, un latido que bombea narratividad a los extremos del poema, pero que no petrifica en narración. Ese latido se pone de manifiesto en los versos de muchos poemas de Elizabeth Bishop, Philip Levine, Charles Simic, Galway Kinnell y es especialmente notable en Mark Strand, en poemas como «El túnel», «La puerta», «Los restos», «La Historia de nuestras vidas», «Elegía a mi padre», «Comiendo poesía» o «Puerto oscuro», sensación narrativa más subrayada aún, en algunos casos, por ser poemas ordenados en secuencias. La naturaleza de estas narraciones embrionarias es incompleta, escurridiza, real pero no verista; los poemas actúan tal y como dicen los versos de Strand en «Completar las cosas»: «Dondequiera que esté / soy aquello que falta.» El ganglio narrativo pone de manifiesto la falta, no la disfraza ni la anula vertiéndola (pervirtiéndola) en un texto de realismo sucio al estilo de Bukowski o Carver, ese costumbrismo de moteles, barrios periféricos y latas de cerveza gobernado por un *yo* auto-indulgente que tantos lectores entienden como poesía norteamericana actual, y que no es más que una pobre caricatura de la capacidad de disolución y despojamiento personal que representa, sobre todo en sus primeros libros, la poesía narrativa de Mark Strand.

Esa *descomposición* poética (término más adecuado aquí que «composición») que los poemas de Strand ofrecen, se lleva a cabo con una asombrosa austeridad de medios. Los poemas se construyen pieza a pieza, oración tras oración, todas declarativas: sin uso de conjunciones

que expliquen o conduzcan la lógica de lo que se nos presenta; sin oraciones subordinadas que nos permitan jerarquizar las relaciones de las acciones o hechos que el poema va colocando delante de nosotros. Así empieza «El túnel»: «Hay un hombre que lleva varios días delante / de mi casa. Lo espío / desde la ventana de la sala / de estar y por la noche, / incapaz de dormirme, / apunto hacia el jardín /con mi linterna. / Siempre está ahí» (*Aliento*, pág. 43). Cada oración, con sus ángulos rectos de sillar, encaja en las anteriores, colaborando en la formación del poema como si de un muro se tratase, más estable y sólido por no ofrecerse a la interpretación ni apelar a la comprensión del lector; no hace uso de inflexión aclaratoria alguna con respecto a las oraciones que le preceden. El muro del poema se va formando en la lectura, y termina dejando a la voz poética encerrada en un lugar que el poema ha ido creando y cerrando: «Siento que me vigilan / y a veces oigo / la voz de un hombre, pero no ocurre nada / y llevo días esperando» (*Aliento*, pág. 46). En los poemas de Strand la voz poética está emparedada. Este emparedamiento trae consigo incorporeidad, la sublimación del cuerpo del personaje poemático. Desde la tradición medieval del emparedamiento religioso, utilizado como método para conseguir ese estado quasi-gaseoso del *olor de santidad*, hasta el emparedamiento de comedia, como el que sufre el personaje de Charles Laughton en la adaptación cinematográfica de *El fantasma de Canterville* (1944), el resultado del emparedamiento es la pérdida de densidad corporal: el personaje adquiere una cualidad fantasmal. Pero el poema hace algo que una narración no puede hacer; como explica Sánchez Ferlosio en su libro *Non olet*, un rasgo distintivo de la lírica se da cuando es posible el « 'uso' del producto, o del poema, por cualquier sujeto, es decir, (...) que a la esencia de la lírica o la canción pertenece, y sólo así culmina su sentido, hacer posible que uno pueda erigirse en "usuario" que se encarna a sí mismo, de nuevo cada vez, en emisor». Este rasgo de la lírica se da, de forma amenazante, en los poemas de Strand: al convertirnos nosotros en los emisores, compartimos el estado fantasmal de la voz poética.

Los poemas de Strand tienen una importante tradición narrativa y fantasmal que los precede en la literatura norteamericana, en particular, y anglosajona, en general. El espacio cerrado por un muro y el emparedamiento en una oficina se dan en la seminal *novella* de Hermann Melville *Bartleby, el escribiente*. Ese personaje vacío, o ese vacío narrativo que Bartleby constituye, es considerado por el narrador de la historia como «un fantasma que podría atravesar las paredes»; algunos de los

primeros poemas de Strand parecen haber sido escritos por el propio Bartleby, desde un vacío narrativo equivalente.

Por medio de su austeridad muchos poemas de Strand logran distanciarse de una idea recibida y superficial de lo poético, y así consiguen que la tradición poética se haga presente en ellos, si bien de una manera oblicua e indirecta, también más efectiva por esa misma razón. Así vemos que Strand está influido, no de un modo formal y externo sino en su consideración del hecho poético mismo y en lo que éste revela y descubre, por el más grande poeta de la lengua inglesa: el príncipe Hamlet. En una entrevista realizada en 1999, poco después de recibir el premio Pulitzer por su libro *Blizzard of One*, Strand explicó que «un poema se desprende a sí mismo, se segrega a sí mismo lentamente, a veces casi como un veneno, en la mente del lector». La referencia al veneno que se vierte en la mente es inequívocamente hamletiana (es el desencadenante de la tragedia en la obra de Shakespeare), así como los espacios que ese veneno toca y corroe en la mente: la identidad propia, y ésta en relación con la del padre (o su fantasma) y la de la persona que comparte la vida del poeta. Estos dos temas últimos se tratan, respectivamente, en «Elegía a mi padre» y «La historia de nuestras vidas», largos poemas en secuencias presentes en las dos antologías. En «Elegía a mi padre», poema vertido en el molde formal de «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías», el tema hamletiano es el recuerdo y presencia del padre muerto que, como una capa, en su forma de sombra o espectro, se cuelga de los hombros del poeta. Si Hamlet es incapaz de poner un final a su obra y, admitiendo que continúa, nos advierte que «The rest is silence», Strand termina el poema «porque hay silencio en lugar de un nombre». El poema no pone fin en la obra de Strand al tema de la paternidad, como demuestran las distintas encarnaciones del tema en ancianos expuestos a la intemperie, o en las figuras literarias de Borges, Shelley o Wordsworth, a los que menciona e incluye como personajes e interlocutores en sus textos en prosa de los años setenta. Pero todos esos padres y maestros están fuera de toda comunicación; como dice en el poema «Historia de la poesía», «se han ido pero si ellos volvieran / ¿quién de nosotros podría escucharlos (...)?» (*Sólo una canción*, pág. 175). En «La historia de nuestras vidas» asistimos a la vida doméstica de una pareja: el poeta y su compañera, una posible Ofelia que, por estar el poeta encerrado en el libro, queda también reclusa en él. Ella, que «se sienta en un jardín y espera» y que «cree que el amor es un sacrificio» (algo que se podría decir de Ofelia), comparte la suerte del poeta; el propio libro parece tomar la

palabra (en letra cursiva) para declarar: «*Ellos son el libro. Ellos / no son nada más*». El libro que habla en este poema tiene un modo de actuar en el poema muy distinto al de los libros del poeta francés Edmond Jabès: el de Strand no pretende borrar la claustrofobia inherente a la idea de reclusión; el libro de este poema crea y encierra las personas, de un modo equivalente a como la pintura crea y encierra la realidad –es continente y contenido– en los cuadros de Magritte, pintor al que Strand ha dedicado un estudio

Las dos antologías reflejan muy bien la primera parte de la obra de Strand, la que va desde los primeros años sesenta hasta finales de los setenta y fascinó a críticos como Harold Bloom. Las obras de finales de los años ochenta y de los noventa, sin embargo, están mejor representadas en *Aliento*. En estos poemas la solidez de muro se ha desvanecido, o, mejor dicho, se ha licuado en oraciones largas y complejas, y los poemas recuerdan a un líquido que fuera ocupando una intrincada red de canales: que sólo se revelan como tales al ser irrigados. Como advierte Jiménez Heffernan en su introducción, la anécdota narrativa no es ya lo preponderante: ésta queda disuelta en el discurrir sintáctico. Aunque *Sólo una canción* incluye el poema «Historia de la poesía», un buen ejemplo del tono de la última obra de Strand, no presta tanto espacio a este periodo. Por otro lado, *Sólo una canción* tiene errores de traducción que, sin ser muy graves, marran los poemas y, a veces, distorsionan su sentido. Finalmente, *Aliento* ofrece una extensa y documentada introducción preñada de sugerencias y comparaciones clarificadoras. Las dos traducciones son necesarias, sin embargo, porque su mera coincidencia revela la importancia de la poesía de Mark Strand, y porque ambas colaboran en la tarea de socavar ideas tópicas sobre la poesía norteamericana. Su coincidencia hace que la dosis de variedad, riqueza y dificultad que inoculan en nuestras ideas sobre poesía sea mucho mayor: hasta que la idea misma de poesía entra en crisis. Ése es el momento en que nos encontramos encerrados en ella.

Trajes especiales para Playa

Todos los trajes y vestidos marineros tienen doble cuello y puños hechos en géneros que no se destiñen ni se encogen.







O. 21.—Traje marinero, con pantalón largo, en brin blanco satinado, cuello y puños en azul marinero, celeste ó punzó.
Precio: para 2 años, **$ 15,** aumentando $ 1 por año hasta 12 años.

Gorras marineras, en brin blanco y brin rayado......... $ 3.—

Sombreros de paja marineros, en paja fina de Italia:
Con ala angosta........ $ 7.—
Con ala ancha......... » 8.—

R. 20.—Vestido marinero, en brin blanco satinado, cuello, puño y pollera adornados con azul marinero, celeste ó punzó.
Precio: para 2 años, **$ 16,** aumentando $ 1 por año hasta 14 años.

R. 21.—Vestido marinero, brin rayado, colores azul y blanco, celeste y blanco, verde y blanco, punzó y blanco, marrón y blanco, y negro y blanco.
Precio: para 2 años, **$ 11.50,** aumentando $ 0.50 por año hasta 7 años, y $ 1 por año hasta 14 años.

O. 14.—Traje marinero, brin rayado, colores azul y blanco, celeste y blanco, verde y blanco, marrón y blanco, y negro y blanco:
3, 4 y 5 años.......... **$ 10.—**
6, 7 y 8 años.......... **» 11.—**
9, 10 y 11 años.......... **» 12.—**

O. 5.—Traje marinero, de hilo crudo. Cuello y puños adornados con trencilla blanca. Precio: para 2 años, **$ 12,** aumenta $ 1 por año hasta 12 años.

Pidan nuestro Catálogo general que se remitirá gratis á cualquier punto de la República.

GARANTIMOS TODOS NUESTROS TRAJES SER DE FABRICACION INGLESA VERDADERA

JAMES SMART

LA CASA DE CALIDAD

FLORIDA y BARTOLOMÉ MITRE

BUENOS AIRES

BIBLIOTECA



VINO CORDERO
(GENUINO)
Para obsequiar visitas, para postres, bautizos, casamientos y fies'as. Para ancianos, niños, señoras y convalecientes.
Pídanlo por su nombre en todas partes.

América en los libros

Cortázar sin barba, *Eduardo Montes-Bradley con la colaboración de David Gálvez Casellas y Carles Álvarez Garriga, Debate, Barcelona, 2005, 379 pp.*

Esta biografía congrega documentos inéditos. Al despejar el mito cortazariano por medio de tal novedad, Montes-Bradley detalla la vida del escritor con la inmediata certidumbre de un archivero. Y sin embargo, su libro trasciende el propósito divulgador y llega, felizmente, al espectáculo de un Cortázar que posa y finge, una veces por coquetería, otras por necesidad. Sin duda, conviene este juego a la fama del narrador. Para ventura de los lectores, la fórmula de Montes-Bradley incluye un humor sostenido, hecho de ironía, no de caricatura. Para caracterizar esta fórmula, basta releer una cita de Cabrera Infante, quien figura en la introducción hablando de «uno que para disfrazarse del Che en París acudió a hormonas y barbas postizas y poder adoptar así el lenguaje marxista *à la mode*». O dicho sea en forma de conclusión: «París bien vale una máscara». Desde luego, las razones (o antipatías) del cubano no son las mismas que sostiene el biógrafo, pero ambos concuerdan en lo esencial del tono.

Conjugar con armonía el testimonio novedoso, las lecturas de terceros y el ingenio personal es el problema que esta entrega consigue resolver. Primera certeza: en las solapas de sus obras están grabados los detalles del Cortázar legendario. Mitos que fraguan en figuras. De aquí en más, el desmentido está justificado y obliga al lector a maniobrar con sigilo.

Casi toda excursión a los orígenes del escritor suele insistir a machamartillo en su argentinidad militante. No es éste el caso. Montes-Bradley sostiene que los padres del biografiado se instalaron en Bruselas para quedarse, y acepta esa voluntad como «primer paso en la dirección correcta para entender el nacimiento del escritor como resultado de una vida poco accidental». Por esta vía, otras preguntas recurren en el lector: ¿es cierto que el escritor adoptó la nacionalidad argentina de sus padres? Y aún más: ¿fue anotado como argentino en la legación bruselense sin su consentimiento? Lo primero, al decir del biógrafo, es falso, y lo segundo,

algo entendible, pues el infante belga contaba sólo cincuenta y un días en esa fecha. Más allá del anecdotismo, este tipo de aclaración informa sobre ciertas sugestiones que sobrevuelan el universo cortazariano, e indaga nuevos caminos para quien las interprete como rasgos caracterizadores. Concebido en Bruselas para acabar en un sepulcro de Montparnasse. Los matices del exilio: he ahí la paradoja que, según Montes-Bradley, hace de Cortázar uno de los escritores más argentinos. Como depositario de esta y otras caretas, el personaje se muestra por medio de imágenes que invocan más al disimulo que a la franqueza. De ahí proviene esta paradoja: el hombre que llamó hermano al Che compartía con éste una vergüenza menor, la de estar vinculado por estirpe a la aristocracia latifundista. Con respeto o mala idea, de confidencias como ésa también cabe extraer jugosas lecturas.

En lugar de apelar al lugar común, hay otros datos con ascendiente inseguro que pasan por el filtro de este ensayo: los días del niño Cortázar en Zurich, la separación de los padres, su dislalia, las falsas filiaciones antidemocráticas que una vez le adjudicaron e incluso su cercanía al poeta Fredi Guthmann, hombre de mundo y figura clave en la primera vida del escritor. A decir verdad, no abundan las biografías de esta laya, capaces de retratar a una figura con rigor, sorpresas y un deje de entrañable ironía.

Historia de la inmigración en la Argentina, *Fernando J. Devoto, con un apéndice sobre la inmigración limítrofe por Roberto Benencia, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2003, 527 pp.*

Los méritos que se cifran en este libro son múltiples. Aun siendo un manual histórico, no cae en la aplicación servil de la metodología académica. Desde luego, el autor tiene el hábito de las cronologías, pero además sabe contextualizar una etapa transitoria, por azaroso que le parezca su arquetipo.

Para hablar de emigración, es evidente que no huelga señalar cada fase y cada ciclo. Lo admite el autor, quien además hace acopio de datos sensibles y resume la impresión de varias décadas con la justa selección de un matiz. En este sentido, Devoto respeta los métodos de la historiografía profesional. No obstante, al pródigo recuento de cifras y acontecimientos añade una valoración cualitativa, que previene al lector frente a la pura estadística. Al decir del ensayista, la historia de la inmigración en Argentina presenta una

gran dificultad de análisis: a veces, aquélla se confunde con la de todo el país, y otras, parece una suma de grupos con trayectos demasiado divergentes como para ser englobados en una crónica común.

A diferencia de otros historiadores, más proclives a la generalización, Devoto subraya la diversidad de aquellos nómadas a quienes se les impuso el afán o la necesidad de ser argentinos. Con todo, el autor reserva una clave impresionista para otros fenómenos, y por ello declara el mimetismo social de cada etapa, ordenando en sus ejes la secuencia de arribo de los distintos grupos.

Entre las materias que más le importa esclarecer, figuran las políticas del Estado y las miradas de la élite. A partir de esa perspectiva de conjunto, el ensayista dedica la primera parte del estudio a los mecanismos, recurrencias y perdurabilidades del proceso migratorio. Dicho de otro modo: emprende una primera investigación en cuya raíz abarca la sociología y el sesgo económico de un desplazamiento cuyo eco nos alcanza. En consonancia con esos principios, el segundo tramo del libro historia los flujos inmigrantes por orden de llegada. La mudanza arranca en 1830 y se sostiene entre repuntes de expansión y crisis. Por cortesía, a cada flujo le corresponden unas ciertas políticas de promoción e inserción, acá descritas con cuidadosa minucia. Desde luego, no es arbitrario el interés requerido por la oleada de 1890, sin duda imprescindible para comprender la identidad nacional. En este punto, es incitante el detalle en torno a la discusión conceptual que forjó un tópico duradero: el del crisol de razas y el pluralismo cultural de sello argentino.

Con idéntica fortuna, Devoto rastrea buena parte del siglo XX (1918-1960) para enriquecer el perfil con otro aporte: el de los refugiados de cepa europea, aquéllos que desembarcaron en tiempo de extremismos.

Después de dos siglos de inmigración ultramarina, el autor se pregunta si es posible componer un balance. Voluntariamente, sus conclusiones apuntan hacia una certidumbre: la imagen de este proceso, entramado con la historia del país, queda ligada indisolublemente a la percepción más general del éxito o el fracaso de la Argentina en su conjunto.

Todos los Funes, *Eduardo Berti, Anagrama, Barcelona, 2004, 170 pp.*

Las impresiones que enriquecen la nueva novela del bonaerense Eduardo Berti son de naturaleza

exegética. De manera entreverada, la narración incorpora digresiones explicativas, rumores del pabellón académico que, finalmente, se revelan como soportes de la identidad del protagonista: un tal Jean-Yves Funès que procura guardar coherencia con otros Funes del plano literario. Aquí habría que citar, en primer término, aquel texto que Cortázar adjuntó en *Último round* bajo el rótulo *Noticias de los Funes:* una iluminación fundamental que Berti cita como antecedente, y que además le sirve para relacionar dos relatos, *Bestiario* y *Sobremesa,* con la novela *El examen*. Desde otro aspecto, el mentado Funès tiene razón al obsesionarse literariamente con su apellido. Hijo de una francesa y de un tanguero argentino, descubrimos que sus ambiciones de prosista se deben a otro cultivador eminente de la plusvalía, Borges, y en concreto, a la lectura de *Funes el memorioso,* protagonizado por aquel mágico compadrito cuya memoria era infalible. (Especulación añadida: sabe el Funès de Berti que dicho texto se dirige contra las tautologías, y por esto lo compara con aquel otro relato borgeano en el que unos cartógrafos trazan un mapa idéntico en su envergadura al territorio de un imperio, de suerte que el plano se superpone a lo que debería representar.)

Por su riesgo de degenerar en catálogo, coincidencias como las citadas no bastan para medir la envergadura de esta novela, pero son útiles para caracterizar a su protagonista. El anciano Funès, tratadista de literaturas iberoamericanas, viaja a un congreso en Lyon, y el trayecto le permite recordar a su esposa, Marie-Hélène, una antigua alumna que ambicionaba saber si el Funes que figura en *El pájaro mosca* de Roa Bastos es heredero del que aparece en *La meningitis y su sombra* de Quiroga.

¿Comparatismo incitante o sólo superficial? Se decide en la ficción: por coherencia, el pequeño proyecto de Mane-Hélène involucra al profesor Funès, glosador del Funes borgeano, y acaso legatario de aquel Mister Memory que aparecía en los *39 escalones* de Hitchcock y que Borges citó en una reseña.

El tercer participante en la pesquisa es Michel Nazaire, profesor de literatura y ocasional traductor de Bioy Casares, estudioso de un cuento inédito en el que Bioy propone a un médico de previsible apellido: Funes. Con Nazaire, que viene a ser otro suplantador, el asunto gana en profundidad. Al cabo, la redundancia es aquí un señuelo. En más de un sentido, este rastreo *de todos los Funes* supone el hallazgo de un linaje del cual es posible apropiarse: un parasitismo pudoroso que, ya se sabe, atañe a no pocas criaturas borgeanas.

Con buen pulso narrativo, Berti nos invita a recomponer la memoria de Funès: sus ingeniosas defensas, la naturaleza más íntima de sus engarces e imposturas, el modo en que otorga a otros la paternidad de sus ideas. Actor y amanuense de su propio libreto, Funès aparece como un administrador celoso de invenciones que son preferibles a la certeza documental. Las suyas son pequeñas falacias que memoriza como recuerdos y que le exigen a cambio un tributo sentimental. El enmascarado demuestra así un dominio cabal de la estilización, el simulacro y el reflejo ilusorio. A la hora de trazar esa pirueta colecticia, la escritura de Berti es lustrosa, inteligente y sumamente amena. Una equilibrada dosis de ironía contribuye a reforzar el interés de esta ficción, cuyas bifurcaciones (especulares, sin duda) conducen a un memorial en continuo desplazamiento.

ZurDos. Última poesía latinoamericana. Antología, *Yanko González y Pedro Araya, epílogo de Edgardo Dobry, Bartleby Editores, Fundación Domingo Malagón, Madrid, 2005, 344 pp.*

De ello no hay duda: los alérgicos a la novedad poética se interesarán poco, o más bien nada, por la antología que acá reseñamos. Y no tanto porque los autores en ella reunidos se valgan de innovaciones técnicas, revisables por medio de un filtro vanguardista Más bien, esa distancia se impone por razones generacionales. Los poetas de *ZurDos* prefieren conservar la energía creadora del *rock* y del *rap,* y sus eficacias verbales no tienen una deuda con la literatura de arte mayor, sino con el espectáculo contracultural y con esa coloquialidad que sobrevuela los bajos fondos, descarnada y preferiblemente transitoria. Salvo excepción, la obra de todos ellos se encuadra fácilmente en las costumbres juveniles. De ahí que en la colectánea proliferen (repetidos pero variados) apuntes mínimos de un ansioso recuento: las preguntas por la identidad y otros dolores mentales, el sexo como acto de liberación narcisista, la lucha contra el buen sentido burgués, la imitación improductiva de la regla paterna, el destino convertido en veredicto, y en fin, toda una serie de filosofemas adolescentes, a veces tirando a banales y casi siempre formulados en una atmósfera donde domina la estética metropolitana.

Reducida a estos tiempos que corren, la ternura es uno de los sentimientos promovidos por la argentina Laura Wittner. Contrasta, en lo mesurado de su expresión, con la fiera insubordinación

de varios compatriotas suyos: Romina Freschi, Wáshington Cucurto, Fabián Casas y Juan Desideno. Desde este margen, hay familiaridad entre Desiderio y los rasgos gruesos de otro poeta argentino, Martín Gambarotta, cuyo interés se alimenta con materiales del *punk* («Vicious en el sentido de sádico. De pibe / apaleaba perros en el parque Slough./. Y Sid porque ningún careta /jamás le pondría ese nombre a su hijo»). En razón de esa unidad que el vigor y el desafío configuran en ella, la poesía del costarricense Luis Chaves participa del mismo festín («Debajo de ese lunar tan sexy / crece en silencio / un tumor maligno»).

Nacida en Cuba, Damaris Calderón asigna expresamente al ser humano un determinismo fatal («El pájaro que entró no saldrá / ni por el hueco de la sien»). Su paisano, Carlos Augusto Alfonso, expone un patrimonio de experiencias que nos conduce a esa esfera deprimente que podemos interpretar como articulación temática («Soy hijo de mi hermana / he fundado un país. / Yo soy hijo del viejo / que escapó de Sodoma, / cobrando unos favores que *alguien* le debió»).

Más vibrante en cuanto a recursos, el chileno Germán Carrasco figura entre lo mejor de esta antología: sus versos, animados por una tensión nerviosa, declaran una melancolía siempre nueva e inesperada («Para las urracas o el abatido nido de sus ojos / brillan los tesoros: sillas de ruedas, baratijas en manos virginales, en regazos»). Ese elogio que merece Carrasco también es lícito para otros dos poetas chilenos, el *vallejiano* Jaime Luis Huenún y Malú Urriola, quien reordena con soltura los tópicos de Alejandra Pizarnik.

Los poemas de Marcelo Novoa y Nicolás Díaz Badilla, de clara evocación bohemia, reproducen esos prestigios de las subculturas que también agradan al chileno Pedro Araya («la pálpebra sigue tu índice en la húmeda ventana del hotel Beau-Séjour describiendo un bicho mientras relees los periódicos verticales de Chinatown»). Los detalles sórdidos, la nocturna confidencia y el tránsito por una vía muerta movilizan paralelamente los poemas de Sergio Parra y Yanko González.

Aires de familia: al reconocerse en este libro, dan vida al mismo juego los demás autores seleccionados. A partir de sus polos –la juventud de las voces y la arbitrariedad de sus estilos–, *Zur-Dos* repite los acordes de otros poetas modernos, cuya leve experiencia constituye lo propio de su atrevimiento. Acaso con el tiempo se los nombre por su esmero renovador. En todo caso, nadie discutirá la amplitud de esta panorámica que completan el boliviano Juan Carlos

Ramiro Quiroga, los dominicanos José Alejandro Peña y León Félix Batista, el ecuatoriano Edwin Madrid, los mexicanos José Eugenio Sánchez y Román Luján, el nicaragüense Tania Montenegro, los peruanos Lorenzo Helguero, Rocío Silva Santisteban y Rodrigo Quijano, los uruguayos Gabriel Peveroni y Lalo Barrubia, el costarricense Mauricio Ventanas y los venezolanos Arturo Gutiérrez Plaza y Daniel Pradilla.

El factor Borges, *Alan Pauls, Anagrama, Barcelona, 2004, 155 pp.*

Para Alan Pauls, bonaerense de 1959, la reconstrucción del personaje Borges consiste en dilucidar el porqué de su apariencia genuina. Con una voluntad de legitimación subyacente, Pauls acota precisiones complementarias y completa lo que él mismo define como un manual de instrucciones: una cartografía orientativa (o simplemente entretenida) que guíe al lector por una cierta literatura. Desde el momento en que formula la existencia de un *factor Borges,* el ensayista trabaja en la demostración de una seña de identidad: el *Leitmotiv* que atraviesa cada composición, la huella digital que implica que Borges sea Borges –o la resignación de serlo– y que el mundo, teñido por su voz y por su lectura, sea cada día un poco más borgeano.

En estrecha e indisociable relación, la obra, el escritor y su disfraz protagonizan aquí una teoría conexa, basada en el intercambio de métodos y consiguientemente ajena a las antiguas escuelas de la crítica. Téngase en cuenta que Pauls no escribe un ensayo académico, sino una guía curricular, divulgativa, sumamente provechosa para quienes aún no estén familiarizados con los universos del biografiado. De hecho, la sustitución de las notas a pie por un remedo de hipertexto, al estilo de las publicaciones digitales, contribuye a crear la ilusión de un repaso enciclopédico. (Señal de estima: es sabido que, de los diversos géneros literarios, los que más placían a Borges eran el catálogo y la enciclopedia.)

Lúcido y discreto, Alan Pauls emprende la inspección con prudencia, pues sabe que no hay un elemento Borges, sino muchos y diversos, tercamente históricos. El goce de las obras completas (un profuso *patchwork* en frase de Saúl Yurkievich) es el que absorbe el interés de Pauls por encima de todo lo demás: las despliega, las estudia y repasa con entretenimiento, cortesía y sensibilidad, pero habitualmente rehúsa el colofón o la moraleja. Le basta clasificar con algún rigor las marcas distintivas que revelan los textos (la

especularidad y los laberintos, el entrecruce de ficción y realidad, los interrogantes metafísicos, la lectura como forma de ser), para luego detenerse en la voz de Borges; en su puesta en escena, expresamente deliberada. El drama no le era ajeno. Hay una anécdota que insinúa ese último propósito. La cuenta otro tratadista, Alberto Manguel, quien observó cómo el escritor preparaba una charla que éste debía dar en el Instituto Italiano de Cultura. «La ha memorizado frase por frase –dice Manguel–, y repetido párrafo por párrafo, hasta que cada vacilación, cada aparente busca de la palabra correcta se haya asentado sonoramente en su cerebro.» Al iluminar con generosidad la referencia ambiental, Alan Pauls parece sugerir que una de las principales certezas del viejo letrado –en el arte, decía éste, nada es tan secundario como los propósitos del autor– presupone una vanidad anterior: la del tímido que se descifra en sus sueños y luego los dicta en voz alta.

Entre la Ilustración y el expresionismo. Figuras de la literatura alemana, *Rafael Gutiérrez Girardot, Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2004, 237 pp.*

Las modulaciones de la vanguardia alemana encuentran un excelente sondeo crítico en los ensayos reunidos en este libro de Gutiérrez Girardot. Sin rupturas de articulación, el volumen contrapone los perfiles orgullosos, casi abismales, de Goethe y Schiller, Thomas Mann, Rilke y Kafka, mancomunados filosóficamente con otro grupo de artífices menos difundidos en el dominio hispánico. Evitando las reflexiones insistentemente repetidas por otros colegas, el tratadista mide y desdobla las cualidades literarias y filosóficas de autores que fueron redescubiertos entre los años 1960 y 1980. Tal es el caso de Lichtenberg, a quien califica como un satírico insobornable: un excéntrico que liberó su energía creadora bajo los cimientos de la época de Goethe. Le interesa igualmente Lenz, de cuyo ideario, interpretado por Büchner, se dedujo un fundamento esencial del realismo.

Por un resquicio poético, Lenz y Lichtenberg inician el descenso que nos lleva a los abismos de Nietzsche. Las páginas a él dedicadas comportan algunas de las mejores reflexiones de este volumen. Gutiérrez Girardot repasa una obra en la que el «águila-bufón-poeta» adquiere su máxima eficiencia: los *Ditirambos de Dionysos,* cuyos versos, enigmáticos, excitantes, pujan al compás del vértigo. Al calibrar esa espiral, concluye el tratadista que, en este caso, las contradicciones vie-

nen a ser el taladro con el que el profeta de Zaratustra debilita las certidumbres categoriales de la filosofía occidental. De las constantes aquí establecidas también se apropia otro de los autores analizados, Gottfried Benn, solitario a partir de un arte monológico en el que la negación de la historia encuentra su más clara formulación.

El catálogo enhebra otros hilos de la extravagancia alemana. Así retoma la palabra el fundador del dadaísmo, Hugo Ball, espíritu libre que, por quererse independiente, «sufrió el castigo que depara la sociedad masculino-chismosa y gregaria de su país a quien no se integra en el rebaño de lobos con piel de oveja». El autor rescata asimismo al expresionista Jakob Van Hoddis, quien operó por oposición, a contracorriente, presintiendo que ya en su tiempo histórico cabía (en el cerco de lo real) el adelantamiento del apocalipsis.

Sin descartar rasgos menores, Gutiérrez Girardot reinstala en la actualidad a Ernst Stadler y analiza su concepto de vida, que no sólo significó una ruptura con las conveniencias sociales. Culminando en la noción de lo dionisíaco, dicho concepto se impuso como paradigma de una época íntimamente ligada al horizonte filosófico y teológico entrevisto por Nietzsche.

La obra da cuenta de los temblores biográficos que mejor explican cada texto analizado. Aquí no hay asentamientos firmes. En su mayoría, los personajes reclamados son tipos paradójicos, trastornados por el curso de los acontecimientos. Por ejemplo, al hablar de Georg Heym, el ensayista subraya como cualidad fundamental la exorbitancia, que en el caso de Heym fue doble: «la de la búsqueda infinita de camino y la de su imagen y concepción de la realidad y su presente». Esta inquietud se asocia, sin ausentarse de dicho presente, con el mito de la expulsión del Paraíso. Dato crucial en el caso de Georg Trakl, para quien el destierro bíblico adquirió «la figura de un apocalipsis histórico actual, de una culpa universal irredimible, cuyo peso y castigo asumió (...) con nostalgia de agonía». Por sobrecarga erudita, el texto de Gutiérrez Girardot combina las precisiones conceptuales y el entretenimiento para enterados. De otra parte, el tema cruza fronteras, y por consiguiente, acierta el autor al recordar que la vanguardia alemana, cifrada en el expresionismo, se tradujo en novedad hispánica por medio de Borges, quien aprovechó este legado bajo la divisa ultraista y en otros paréntesis posteriores. De pasada, el libro admite dos

ejemplos de cómo el argentino asimiló ese temario: según se sabe, intercaló en su obra la actitud nietzscheana, y sin perder orden, descifró en español a poetas expresionistas como Ernst Stadler, Johannes Becher y August Stramm.

Guzmán Urrero Peña



Los libros en Europa

Obras completas en prosa, *Francisco de Quevedo, dirección de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003 (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica nº 24), vol. I tomo I y vol. I tomo II; ibídem Madrid, 2005, vol. III.*

Hay que destacar la enorme importancia que tiene el proyecto de Editorial Castalia de editar la obra completa en prosa de Quevedo, completando la edición de José Manuel Blecua –lamentablemente desaparecido hace poco– de su obra poética completa.

Aunque sea muy loable la edición de autores de segunda fila del siglo de oro español, debe hacerse constar que aún queda un largo trecho por recorrer en la fijación textual rigurosa de la obra completa de autores de primera importancia –ahí está el caso de Lope y Calderón o Tirso, por poner sólo algunos ejemplos–. Las editoriales españolas parecen haberse finalmente decantado por la edición de obras completas de estos escritores, pero con criterios de rigor filológico, lo que es muy de alabar.

El profesor Alfonso Rey, director de este proyecto de edición de la obra completa en prosa de Quevedo, es uno de los más eximios especialistas en el tema, que ha dedicado su vida profesional al estudio de este singular escritor, pleno de rebeldía, y símbolo de toda una época dorada de nuestra cultura. Alfonso Rey es además el mejor conocedor de la letra de Quevedo, y de sus manuscritos y apógrafos, que ha ido rastreando de modo incansable. Es admirable por tanto su dedicación a la obra de Quevedo que, aunque parezca mentira a estas alturas del siglo XXI, era todavía una asignatura pendiente que tenía nuestra filología.

Efectivamente, el lector de la prosa de Quevedo tenía que recurrir a la edición de Astrana Marín en Aguilar o a la de su sucesora Felicidad Buendía –inferior–, o a la de la desaparecida BAE de ediciones Atlas de Aureliano Fernández Guerra, cuyos tipos de imprenta se remontan a 1852-1859, y estaban muy deteriorados en las reimpresiones actuales; además, con unas dimensiones de tipos endiabladamente pequeñas.

La edición de Astrana data de 1932, también en tipos diminutos. Es muy de agradecer la delicadeza y tino con que el profesor Rey

hace justicia a esta edición en las páginas preliminares de historia del texto. Efectivamente, parte de la crítica filológica actual ha sido excesivamente dura con la labor de Astrana, que para su época la considero muy encomiable, y que aporta una enorme cantidad de información y erudición que en parte no ha sido superada, aunque incurriera en disculpables defectos de falta de rigor en ocasiones, que no desmerece su trabajo, sobre todo si se tiene en cuenta las fechas en que se realizó. Hay que destacar, en otro, sentido el epistolario de Quevedo que publicó Astrana o su admirable y monumental *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra,* que nos hablan de su sabiduría.

Los más importantes estudiosos de Quevedo participan en esta magna edición, empresa a desarrollar en equipo. El tercer volumen acaba de aparecer.

Hay que destacar la sencillez y sabiduría –deben ir unidas– de las páginas preliminares de Alfonso Rey, en las que hace un planteamiento general, muy completo y asumible, de la historia del texto y estado de la cuestión, sin el fárrago a que nos tiene acostumbrados una cierta otra crítica de pseudoerudición de base de datos.

Entre los textos quevedescos que aquí se encuentran resaltaría los preliminares literarios a las obras de Francisco de la Torre, quien, añado, es autor de un soneto a la Noche de una belleza inmácula. Se contienen también los *Sueños y discursos de verdades soñadas* en edición de Ignacio Arellano y *el Discurso de todos los diablos* por Alfonso Rey, *La Fortuna con seso* por Lía Schwartz, *Grandes anales de quince días* y *Mundo caduco* por V. Roncero, entre otros textos. A destacar los diversos tratados históricos de Quevedo en el volumen tercero, que nos ilustran acerca de la compleja profundidad de su pensamiento e ideología, por ejemplo sobre política exterior y sobre la monarquía española y sus defectos.

Todos los textos quevedescos que aquí se incluyen vienen avalados por una amplia anotación, fuentes, aparato crítico, índice de voces anotadas y bibliografía. De este modo, aunque el modelo que parece explícitamente seguir en su proyecto el profesor Alfonso Rey sea el de las ediciones de la Pléiade, creo que en realidad lo supera en mucho, tanto en belleza de composición como en riqueza de erudición y aparato crítico. Porque debe decirse además que esta edición es de una gran belleza tipográfica y de factura, encuadernada en tela, con un espléndido papel, propio de la colección Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica. Permite fácilmente dos

lecturas: la de quien quiere enfrentarse sólo al texto de Quevedo, que se lee en tipos muy agradables; y la de quien quiere bucear y perderse en el intrincado laberinto de los problemas filológicos que le atañen, que se sentirá igualmente recompensado. Junto a ello la inteligencia, la valiente rebeldía e inconformismo, la profundidad ideológica y estoica, la belleza conceptista y barroca de estilo, de uno de los mejores escritores que, junto a Cervantes, nos ha legado la historia de la cultura universal.

Debemos agradecer al profesor Alfonso Rey, también a sus colaboradores en esta empresa, una abnegada dedicación para ofrecernos una edición imprescindible que nos habla de la labor que aún nos queda por hacer en la edición completa, rigurosa, fiable y anotada de nuestros grandes clásicos.

Diego Martínez Torrón

Carta de Tesa, *José Jiménez Lozano, Seix Barral, Barcelona, 2004, 214 pp.*

José Jiménez Lozano (Ávila, 1930), que ha obtenido, entre otros, el Premio Nacional de las Letras Españolas (1992) y el Cervantes (2002), reflexiona en esta novela sobre uno de los problemas que más impacto e interés está suscitando en la sociedad española: la dificultad de enseñar y todo lo que de ello se deriva. El autor se centra en la enseñanza secundaria para ofrecer un relato desalentadoramente real. No hay duda de que hoy la educación es otra cosa y de que el arte de enseñar se reduce a la posibilidad de enseñar algo si se puede mantener la disciplina en el aula. El oficio de maestro, tan respetado hace unos años, ha descendido a niveles tan ínfimos, que se ha devaluado.

Hoy enseñar es sinónimo de tortura, miedo, humillación y frivolización del saber. Jiménez Lozano pone el dedo en la llaga y escribe sobre la destrucción del sistema escolar que actualmente consiste en sobrevivir al capricho y osadía de unos adolescentes superprotegidos por un sistema que niega lo más evidente: la absoluta crisis de la enseñanza secundaria así como la creciente imposibilidad de enseñar en unas aulas llenas de alumnos más interesados en las marcas de ropa, o en la posesión de un móvil; unas aulas ocupadas por adolescentes desinteresados en la adquisición de saberes, desdeñosos con la cultura; unas aulas en las que prima la ignorancia supina y en las que el alumno motivado es castigado con el desprecio

de sus compañeros que, además, como saben que promocionarán por imperativo legal se desentienden del estudio continuado, de la importancia de la disciplina y del esfuerzo para conseguir algo. Un alumno con demasiada prisa, inconsciente de que el saber requiere tiempo lento, quizás porque tiene la certeza de la facilidad del aprobado que conseguirá a pesar de que insulte, destroce material escolar, amenace, pegue, queme coches o falte sistemáticamente a clase.

Jiménez Lozano arremete contra la enseñanza secundaria para avisarnos de que una nueva realidad, nada tranquilizadora y cada vez más virulenta, se ha instalado entre nosotros. Hasta hace muy poco la violencia en las aulas nos parecía cosa de películas americanas, ahora no podemos negarla ya que forma parte del día a día a pesar de que las gamberradas se envuelvan en eufemismos como «irregularidades» y «faltas de disciplina». Todos tenemos miedo a enfrentarnos al problema y las agresiones físicas y verbales pasan rápidamente al olvido.

La indefensión de los profesores es absoluta ante unos adolescentes que pueden matar, violar, atropellar y saltarse todas las normas de convivencia para divertirse. La ley les ampara porque son menores y jamás les cargará con culpa alguna. Jiménez Lozano denuncia un mundo de apariencia y mentira y a un Ministerio de Educación incapaz de arbitrar soluciones o, por lo menos, de aliviar una situación cada vez más grave. ¿Qué hacer cuando los estudiantes no aceptan la disciplina, las explicaciones, los valores...? Para Lozano, «una de las causas de la barbarie juvenil radica en el lenguaje; se comunican con monosílabos y esto, naturalmente, bloquea el pensamiento articulado», sostiene el autor. No hay duda de que la lectura disminuye la agresividad, pero hoy la educación es otra cosa y los planes de estudio no fomentan un hábito ya en decadencia: los alumnos no leen quizás porque es una tarea lenta que requiere un esfuerzo. Ha habido que descender el nivel de exigencia ya que la pobreza lingüística con la que llegan los jóvenes a los institutos les impide comprender al profesor. Hemos bajado tanto el nivel que «todo tiene la medida de los bonsáis: la política, la cultura... Todo», afirma el autor de *El grano de maíz rojo*. Impera una degradación del pensamiento, de la palabra, de las relaciones, de la educación.

Carta de Tesa es una visión crítica de la juventud que «sólo quiere echar a la basura a sus padres y al pasado cultural entero» y ante la cual sólo sentimos terror porque como dice un per-

sonaje de la novela: «¿qué se le puede decir hoy a un jovencito?»

Este libro se configura como una metáfora sobre el fin de un mundo en el que las disciplinas escolares eran otras y nostalgia de otro en el que los gestos siempre significaban algo y eran lo que parecían. Escritura sencilla, de clara intención moral, como toda la obra de este escritor, que advierte del triunfo de la barbarie y que manifiesta un profundo disgusto y malestar con el mundo contemporáneo.

Milagros Sánchez Arnosi

Memorias de mi vida, *traducción de Sofía Calvo, Giorgio de Chirico, Madrid, Síntesis, 2004, 335 pp.*

De estas páginas personales resulta un autorretrato de rostro severo, labios fruncidos y mirada censuradora. Giorgio de Chirico está enfadado con el mundo que le ha acompañado y tanto en 1945, año de publicación de la primera parte de las memorias, como en 1960, cuando escribió la continuación, hace una constante evaluación de lo positivo que considera el pasado siglo XIX –siglo de pintores magistrales, de padres inteligentes y de auténticas esencias en «arte, en pensamiento, en idealismo, en romanticismo, en virilidad y en humanidad y, sobre todo, en talento»–, frente a lo nefasto que le parece el tiempo de la modernidad, al que considera mediocre, desordenado, estúpido, cruel y carente de temperamento –con una recopilación de sus adjetivos–. Son constantes los ataques a las nuevas maneras de hacer y los comentarios resultan dardos envenenados, porque su narcisismo le impide moderar el tono que llega desbordado en un tiempo histórico que conoció la tremenda furia de las guerras grandes. Los intelectuales, los surrealistas, Salvador Dalí, «el antipintor por excelencia», y los escritores James Joyce y Paul Valéry reciben el azote de su crítica feroz, de la que sólo se salva su propia obra, la de su mujer Isabella Far, la de su hermano Alberto Savinio y acaso la de algún amigo que, si en la primera parte sale indemne, cae en la segunda.

Realmente, el texto rezuma enfado. El relato de la infancia en Grecia se complementa, como era de esperar, con la incipiente llamada de la pintura, ese «demonio del arte», que le atrapó desde temprano. Avanza el relato despacio, recreándose en anécdotas que parecen insignificantes y que son puestas al servicio de su causa contemporánea: de niño era maltratado por pequeños injustos, como ha sido vapu-

leado convertido ya en pintor adulto por egoístas críticos de arte. Bajo este enfoque, se retrata en Roma, París y Nueva York y se detiene en el trágico ambiente de la segunda guerra mundial, época de abatimiento y de calor pegajoso, un calor que se convierte en eje vertebrador, por repetido, del relato de su vida.

Hay en las páginas una conciencia constante de ser artista y de poseer talento. Si la presente reedición tiene el valor de actualizar las palabras de un gran pintor sumándose a una lista de estupendas memorias –desde los textos autobiográficos de Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Frida Kahlo, Oskar Kokoschka, Salvador Dalí pasando por la original *Mi filosofía de A a B y de B a A,* de Andy Warhol–, la lectora esperaría una mayor evaluación de su vida en el arte, esto es, más pintura metafísica y todo lo que le ocupó en su vida de pintor y menos enfado. Es cierto que está en el trance de explicar su vida y la visión debe ser innegablemente subjetiva, pero por eso mismo querría el encuentro autocrítico de quien sabe ver tanto mal en tanto y en tantos. Por todo ello, *Memorias de mi vida* resulta una suma de palabras evaluadoras de un pasado mitificado y un campo abonado para la autoalabanza y la autocompasión, lástima que la superioridad sea considerada por algunos hombres distinguidos como un rasgo imprescindible para marcar la diferencia. Quizá un poco de humildad concedería mayor razón a los juicios de un pintor estupendo que entendió la escritura autobiográfica como la descarga del genio –en el sentido más doméstico del término.

Blanca Bravo

La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea, *Ana Luengo, Berlín, Tranvía, 2004, 287 pp.*

Coincide la aparición de este libro –y la autora es consciente de ello– con la de muchos otros que persiguen recuperar desde hace tiempo una «memoria, histórica» oculta tras cuatro décadas de dictadura y el posterior pacto de silencio impuesto como precio de la Transición pacífica. El fenómeno ha trascendido más allá del mercado del libro, y su difusión –en algún caso, su encono– ha surgido más bien de los medios de comunicación escrita o audiovisual, y también de las tribunas parlamentarias a las que accedemos gracias a la gentileza de éstos. Ana Luengo pone en duda la inocencia (es decir, el desinte-

rés) de esta «tardía exaltación mediática», pero en todo caso su análisis y reflexión se aplican al ámbito literario: en qué medida novelistas españoles de las últimas décadas que han tratado el tema de la Guerra Civil y sus secuelas, con la pretensión de erigirse en portavoces de una memoria colectiva desterrada, han logrado tales fines en su obra o bien han empleado dicho tema como elemento accesorio o reclamo de atención. Las obras seleccionadas para el estudio son *El jinete polaco* (Antonio Muñoz Molina), *Cambio de bandera* (Félix de Azúa), *La hija del Caníbal* (Rosa Montero), *Cielos de barro* (Dulce Chacón), *La caída de Madrid* (Rafael Chirbes) y *Soldados de Salamina* (Javier Cercas), escogidas según criterios relacionables con la realidad de la «memoria colectiva»: se trata de autores que no vivieron la guerra ni la inmediata posguerra, y de novelas que alcanzaron un éxito notable de crítica y de público. Asimismo, abordan la materia de la guerra civil desde diferentes ángulos, con notables variaciones geográficas, temporales o de personajes, aspecto puesto de relieve en el posterior análisis separado de las obras.

Éste análisis viene precedido de una aclaración del concepto de «Memoria colectiva» según las tesis de Maurice Hallbwachs, y de las correspondientes introducciones a la teoría de la novela histórica y, brevemente, a la misma historia de España que recrean dichas novelas. Cada capítulo de la segunda parte ya entra en la materia del libro propiamente dicha: una sucesión de estudios particulares de las novelas desde un punto de vista narratológico en el que la identidad de las distintas voces del relato cobra una especial importancia, puesto que son éstas las que definen la legitimación (o deslegitimación) de ciertos recuerdos, y al mismo tiempo la actitud del autor implícito hacia estos recuerdos y los hechos históricos que los generan. Los personajes que llevan la voz cantante asumen así en la novela, de diferentes maneras, las dimensiones de la memoria definidas por Hallbwachs: *homo psychologicus* (sujeto de la memoria autobiográfica), *homo sociologicus* (producto del intercambio de recuerdos) y *homo agens* o portador de la memoria colectiva.

Es en la conclusión donde se da una forma clara al objetivo principal del libro: elaborar una metodología para el estudio de la organización de la memoria colectiva en la novela, teniendo en cuenta, aparte de la legitimación de los personajes portadores de la memoria, su idealización o degradación (caricaturesca a veces, como se observa de un modo par-

ticular en *Cambio de bandera)* y la pervivencia a través de su relato de ciertos «traumas y mitos» sobre la guerra cuya validez durante el franquismo permanece, a juicio de la autora, pese a las décadas de régimen democrático. En cuanto al grado de compromiso, es notorio cómo aquellas narraciones en las que el discurso de los recuerdos se transmite de una manera lineal y coherente (*La hija del Caníbal, Soldados de Salamina)* son las mismas en que la Guerra Civil aparece como materia simplemente «curiosa y artística», con un componente de entretenimiento muy superior al de posible relectura política crítica, y que, de paso, son las que obtuvieron con diferencia un mayor éxito editorial. Desde ese punto de vista, Luengo no resulta particularmente benévola con los textos que analiza: sólo la novela de Chirbes plantea para ella una clara provocación política, al ambientarse precisamente en la época de la Transición ofreciendo un panorama radicalmente escéptico y desmitificador con respecto a unos personajes que, incluso desde la rebeldía, son hijos del franquismo y víctimas u obstáculos de una memoria bloqueada.

Tan sólo es de lamentar en un estudio tan rigurosamente elaborado la presencia de algunos defectos de redacción como la reiteración de la consabida fórmula «escritoras y escritores», «autoras y autores», no siempre necesaria; e incluso algunos fallos en cuanto a documentación general: la confusión entre los Regulares y el Tercio de Extranjeros, es decir la Legión (198) o la sorprendente incompatibilidad entre la condición de cardenal y la de arzobispo (156). Detalles fácilmente localizables y subsanables para futuras ediciones, y que apenas empañan la profundidad y el valor crítico –tal vez polémico, incluso– del estudio literario.

Manuel Prendes

Los dioses de la noche, *Diego Martínez Torrón, Sial, Madrid. 2004.*

Gran parte de la obra, crítica y creativa, de Diego Martínez Torrón está literalmente abocada a la recreación del romanticismo. Es lo que ocurre igualmente en *Los dioses de la noche* que supone un desahogo, una manera de consentir la creación que late bajo toda crítica, una forma de tolerar el deseo fabulador, emanciparlo, dejarlo, por una vez, en los cueros de la ficción.

El libro se abre con un hermoso cuento gótico, «El fantasma ensimismado», una sugerente ver-

sión de la leyenda de la dama de Amboto.

Al cuento de fantasmas sigue un texto compensatorio, un *rifacimento* picaresco en ambiente posmoderno, de título desconsoladamente machadiano: «Y además no importa». El nuevo Monipodio fabulado por Martínez Torrón se radica, ahora, en el inframundo marginal del Madrid contemporáneo, en el que deambulan mendigos espectrales, fugitivos de la pre-movida de los setenta, la tibia revolución *hippie* que en Iberia derivó, demasiado pronto, en un infierno de drogas sintéticas.

La tercera parte del libro constituye una apuesta singular: dar voz y escritura íntima a personajes históricos como la Marquesa de Montehermoso, Juana la Loca, Cervantes, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Rilke y Baudelaire. Martínez Torrón conoce muy bien el clima de tensiones ideológicas en que arrancó nuestro siglo diecinueve, lleno de contradicciones y matices no suficientemente explicados. Se trata, a mi juicio, de la mejor pieza del libro. La escritura es rauda, tersa, directa. La protagonista se mueve en extremos emocionales e ideológicos, como la mayoría de los personajes de estos cuentos.

En el segundo monólogo, de Gómez de Avellaneda, la reclamación de lo imposible se hace en una evocación biográfica. El tercer relato está dedicado a Juana la Loca. Luego la evocación cervantina, que recrea el posible estímulo biográfico de *La gitanilla,* exhibe a las bravas el riesgo de la retroproyección romántica: ni siquiera Américo Castro, tan amigo de heterodoxias, se hubiese atrevido a sugerir tanta sed de *infinito* en Cervantes. De Rilke y Baudelaire nos queda su hostilidad a la «mentalidad burguesa pacata» de altísima *sprezziatura* aristocrática, «pues la vida es un juguete y además no importa». Y es que hay mucho de arrojo aristocrático en estas prosas, cuya vertiente y versión de lo romántico está más del lado de un Byron, pongamos, que de un Shelley. Una moral de elegidos, iluminados y soñadores, que, como las dos figuras del cuadro de Romero de Torres, *El genio y la inspiración,* que oportunamente ilustran la portada, se dejan tocar por luces imposibles al borde de un abismo.

Un libro, por todo ello, tan arriesgado en su exigencia como sincero en su ejecución. Un reciente poema de Martínez Torrón, letraherido incorregible, romántico *malgré tout*, condensa eficazmente su credo: «¿Para qué escribes? / Para penetrar en la profunda sima del deseo. / Para abrir una puerta al infinito. / Para liberar tu espíritu hacia una región / poblada por dioses» (*Mirar la luna. Poesía completa 1974-2002,*

Sial, Madrid, 2003, p. 399). Quizás una cabal valoración de estos relatos solicite un lector que también lea para eso.

Julián Jiménez Heffernan

La novia de Wittgenstein, *Mario Boero Vargas. Visión net, Madrid. 2004, 201 pp.*

Hace ya más de veinte años el profesor de lógica Alfredo Deaño introdujo a varias promociones de alumnos de la Universidad Autónoma de Madrid en la filosofía de Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Recuerdo que en algún lugar escribió que era una lástima que Luchino Visconti no hubiera realizado una película sobre el filósofo. Hoy la bibliografía sobre este autor aborda tanto su producción intelectual como su biografía personal. Ambas se hallan sin duda mezcladas; con la curiosa peculiaridad de que al tiempo que Wittgenstein era enormemente honesto y autoexigente en su pensamiento filosófico consideraba que la sabiduría es fría y gris llegando a encubrir la vida, de suyo multicolor. La reticencia hacia la abstracción, que él inevitablemente practicaba en cuanto filósofo, explica en alguna medida algunos de los chocantes episodios extra e incluso antiacadémicos que protagonizó: sus trabajos como maestro de escuela o jardinero en un convento; las recomendaciones a sus alumnos para que hicieran trabajos manuales; su concentración hasta los mínimos detalles en el trabajo que como arquitecto desarrolló para su hermana Gretl. Otra faceta multicolor de la existencia era, a su juicio, la religión. Como en otros terrenos de su existencia, también en este caso las vivencias de Wittgenstein eran contradictorias. En ella veía una forma de enfrentarse y destruir su propia vanidad. También un oasis de sosiego entre las turbulencias de la vida cotidiana personal y social; no en vano vivió la disolución de la cultura del imperio austrohúngaro, el avance de una civilización basada en un concepto de progreso que no compartía, dos guerras mundiales y un mundo universitario que le desagradaba incluso físicamente. Sin embargo, la apertura a la religión –no como confesión religioso-dogmática sino como forma de relación con el mundo– le atemorizaba pues temía que la entrega a ella le llevara a la disolución. «No puedo arrodillarme para rezar porque mis rodillas están tiesas, por así decirlo», escribió en 1946.

«No puedo abrazarte ni besarte porque mis brazos están rígidos y mis labios yertos», sería una frase quizás no disparatada en una no-

vela o en una película sobre Wittgenstein. El profesor Mario Boero ha realizado en el libro que comentamos una interesante aproximación a la figura del filósofo desde una ficción que se nos antoja improbable: la de que hubiera mantenido una relación de noviazgo con una muchacha llamada Margarita Respinger. No por ser ella en concreto sino por ser una mujer y, sobre todo, porque como escribe Boero a Wittgenstein debieron repugnarle los moldes impuestos. Además, la intangibilidad corpórea de Wittgenstein, su aura *noli me tangere* parece incompatible con el noviazgo. Sin embargo, la ficción construida por Boero resulta verosímil al destacar que hubiera sido una relación problemática en la que Margarita hubiera sufrido mucho pues, como Wittgenstein confesó, su ideal vital estaba presidido por una indiferencia capaz de tener a raya los elementos pasionales. Fuego y hielo, en tensión. Implicación y desapego. A través de la novelización *La novia de Wittgenstein* presenta, a veces mediante la cita de textos del filósofo, algunas de sus posiciones intelectuales y vitales, sin correr el riesgo de tomar por realidad lo que es ficción. Pero permitiendo también que se encarne, aunque sea ficticiamente, uno de los rasgos más creíbles de su personalidad: la necesidad de conversión. La insatisfacción de Wittgenstein hacia su propia personalidad, hacia su filosofía pero también ante la conducta de otros, le llevaba a desear el cambio de las conductas. Es más, la implacabilidad con que se juzgaba a sí mismo, la aplicaba también a veces de forma desabrida ante los demás, como cuando rechazaba a los alumnos con aspiración de «turistas», que pretendían a veces frecuentar ocasionalmente sus clases. El libro de Boero resulta iluminador en su presentación de este aspecto de la figura de Wittgenstein: su anhelo de conversión, de ser de otra manera a la búsqueda de una pureza ansiada pero sólo raramente entrevista. Aspiración por tanto a un vivir cotidiano, concreto, no mermado por el distanciamiento de la especulación filosófica y, sin embargo, pleno de madurez intelectual. Pero también de pesimismo, pues, escribió en otra ocasión: «lo que sueña un hombre casi nunca se cumple».

Rafael García Alonso

El fondo de la maleta

Un mundo infundado

El número 78 de la revista *Letras libres* (México, junio de 2005) recoge el diálogo o par de ponencias que en su momento mantuvieron dos filósofos, el laico Jürgen Habermas y el sacerdote Joseph Ratzinger, entonces cardenal y hoy Papa. Sorprende que dos mentalidades aparentemente distantes coincidan en aceptar ciertos principios políticos –entendida la política como ciencia general de la sociedad, de la *polis*– y hasta alguna parte del diagnóstico sobre la actualidad igualmente política del mundo.

Acaso la coincidencia provenga de que ambas parcialidades, Ilustración y cristianismo, sean dos vías de la universalización trazadas desde Occidente. Una similar perplejidad conmueve a los dos pensadores: ¿puede funcionar socialmente el Estado constitucional democrático como una estructura universal suficientemente fundada en sí misma?

Habermas responde que sí, que esa es la esencia del Estado democrático moderno, constituido sobre bases seculares que se conforman a partir del debate y el acuerdo convivencial de los ciudadanos. Todo Estado moderno es, en este sentido, republicano.

Ratzinger admite la legalidad de dicho Estado, de raigambre liberal en tanto pone al ciudadano por delante de todo gregarismo, sea racial, nacional, religioso o de estirpe. No hay príncipes anteriores a la Constitución. Pero se pregunta si esa trama basta para que los hombres sigan concibiendo una idea común del Bien, el bien común, que deban acatar aún en detrimento del propio sujeto. Es allí donde se advierte que la pérdida de un fundamento religioso o metafísico deja en el aire la construcción del Estado moderno. Lo que para Ratzinger es un déficit, para Habermas es una virtud, que asume con el riesgo de que el Estado democrático se reduzca a un ejercicio mecánico de legitimación de los gobernantes y quede hueco de sustancia ética.

Los dos coinciden en su vocación de universalidad pero admiten que, de momento, las propuestas universalistas son abstracciones. En concreto, hay nacionalismos, racismos y religiones que siguen viendo los derechos del hombre y la sociedad democrática como una

mera particularidad de ciertas culturas occidentales, especialmente de cierta Europa.

La respuesta racional es que la modernización irá impregnando todo el mundo y acabará por demostrar su universalidad, justamente, por su alcance universal. Mientras tanto cabe comprobar el curioso escepticismo del creyente religioso frente a la credulidad del pensador laico. El Estado moderno se ha impuesto a pesar de la oposición histórica de la Iglesia, que lo ha aceptado en fechas recientes. Igualmente señalar que ha prosperado en tierras de mayoría cristiana, es decir donde hubo debate dentro y fuera de la Iglesia, donde la religión es algo a debatir, tanto que ha alimentado sus propias guerras. Cuando se dejan las armas, empieza la política.

Balneario Punta del Indio



Directorios:

Sociedad Balneario

Presidente: Dr. Adolfo F. Orma. — Vicepresidente 1.º: Doctor Manuel Quintana. — Vicepresidente 2.º: Dr. Carlos Meyer Pellegrini. — Tesorero: Antonio Santamarina. — Secretarios: Carlos Fauvety y Horacio Casares. — Prosecretario: Alberto J. Martínez. — Vocales: Estanislao J. Frías, doctor José M. Escalier, Gregorio de Laferrére, Diego Lezica Alvear, César Martelli, doctor Carlos Galigniana Segura. — Síndico: Ch. Chevalier Boutell.

Sociedad Club y Hotel

Presidente: Federico Gómez Molina. — Vicepresidente 1.º: doctor Rafael Herrera Vegas. — Vicepresidente 2.º: Carlos Alberto Mayol. — Secretario: Dr. Luis Villar Sáenz Peña. — Tesorero: Alfredo Catelín. — Protesorero: Ing. Luis Valiente Noailles. — Vocales: Dr. Tomás R. Cullen, Alberto Bosch, Dr. Luis Lagos García, Dr. Enrique Navarro Viola, Dr. Nicolás E. Videla, Benjamín Muñiz Barreto. — Síndico: Dr. Jorge Casares. — Síndico suplente: Dr. Eduardo A. Casá.

A DOS HORAS DE LA CAPITAL

Colaboradores

JORDI AMAT: Crítico literario y ensayista español (Barcelona)
RICARDO BADA: Escritor español (Colonia, Alemania)
BLANCA BRAVO: Ensayista y crítica española (Barcelona)
ROSA DE LA FUENTE: Politóloga española (Madrid)
RAFAEL GARCÍA ALONSO: Ensayista y crítico español (Madrid)
ROBERTO HOZVEN: Crítico literario chileno (Santiago de Chile)
JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN: Crítico y ensayista español (Córdoba, España)
MARIO JURADO: Escritor español (Córdoba, España)
MAY LORENZO ALCALÁ: Escritora y diplomática argentina (Buenos Aires)
ENRIQUE MARTÍNEZ MIURA: Crítico musical español (Madrid)
DIEGO MARTÍNEZ TORRÓN: Escritor español (Córdoba, España)
TANIA PLEITEZ VELA: Crítica literaria española (Barcelona)
MANUEL PRENDES: Crítico literario español (Granada)
JOHANN RODRÍGUEZ-BRAVO: Crítico literario colombiano (Bogotá)
SAMUEL SERRANO: Escritor colombiano (Madrid)
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSÍ: Crítica literaria española (Madrid)
GUZMÁN URRERO PEÑA: Crítico y periodista español (Madrid)
MARCELO L. VALKO: Crítico y ensayista argentino (Buenos Aires)

Premio Margarita Xirgu de Teatro Radiofónico
XIX edición, 2005

La Agencia Española de Cooperación Internacional y Radio Exterior de España han convocado el premio «Margarita Xirgu» de teatro rediofónico en su XIX edición, correspondientes al año 2005.

Las notas más relevantes de esta convocatoria, cuyo texto completo aparece en el fichero adjunto, son las siguientes:

— Los concursantes habrán de ser españoles o nacionales de los países iberoamericanos de lengua española.
— El premio está dotado con 6.000 euros.
— Los trabajos, que deberán ser presentados por quinduplicado y bajo plica, adoptarán el formato de guión radiofónico dramático, con una duración en antena máxima de 30 minutos y mínima de 25.
— El plazo de presentación de originales finalizará el 31 de octubre de 2005.
— Los concursantes enviarán las obras al Registro General de la Agencia Española de Cooperación Internacional (Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid) o a Radio Exterior de España (Apartado 156.202.–28080 Madrid)
— El fallo del premio tendrá lugar en el último trimestre de 2005.

Las bases de este premio se pueden consultar en la página web www.aeci.es

Para más información, teléfono 91 583 82 51.

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana



Revista Iberoamericana

Directora de Publicaciones
MABEL MORAÑA

Secretario Tesorero
BOBBY J. CHAMBERLAIN

Suscripción anual

Socios	U$S 65.00
Socio Protector	U$S 90.00
Institución	U$S 100.00
Institución Protectora	U$S 120.00
Estudiante	U$S 30.00
Profesor Jubilado	U$S 40.00
Socio Latinoamérica	U$S 40.00
Institución Latinoamérica	U$S 50.00

Los socios del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana* y toda la información referente a la organización de los congresos.

Los socios protectores del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana reciben la *Revista Iberoamericana,* todas las publicaciones y la información referente a la organización de los congresos.

INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA
Revista Iberoamericana
1312 Cathedral of Learning
University of Pittsburgh
Pittsburgh, PA 15260
Tel. (412) 624-5246 • Fax (412) 624-0829
iili+@pitt.edu • http://www.pitt.edu/~iili

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

559 Enero 1997		Vicente Aleixandre
560 Febrero	"	Modernismo y fin del siglo
561 Marzo	"	La crítica de arte
562 Abril	"	Marcel Proust
563 Mayo	"	Severo Sarduy
564 Junio	"	El libro español
565/66 Jul/Ag	"	José Bianco
567 Sept.	"	Josep Pla
568 Octubre	"	Imagen y letra
569 Novi.	"	Aspectos del psicoanálisis
570 Dic.	"	Español/Portugués
571 Enr.	98	Stéphane Mallarmé
572 Feb.	"	El mercado del arte
573 Mar.	"	La ciudad española actual
574 Abr.	"	Mario Vargas Llosa
575 May.	"	José Luis Cuevas
576 Jun.	"	La traducción
577/78 Ju/Ag.	"	El 98 visto desde América
579 Sep.	"	La narrativa española actual
580 Oct.	"	Felipe II y su tiempo
581 Nov.	"	El fútbol y las artes
582 Dic.	"	Pensamiento político español
583 Ene.	99	El coleccionismo
584 Feb.	"	Las bibliotecas públicas
585 Mar.	"	Cien años de Borges
586 Abr.	"	Humboldt en América
587 May.	"	Toros y letras
588 Jun.	"	Poesía hispanoamericana
589/90 Jl.Ag.	"	Eugenio d'Ors
591 Sep.	"	El diseño en España
592 Oct.	"	El teatro español contemporáneo
593 Nov.	"	El cine español actual
594 Dic.	"	El breve siglo XX
595 Ene. 2000		Escritores en Barcelona
596 Feb.	"	Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Mar.	"	Religiones populares americanas
598 Abr.	"	Machado de Assis
599 May.	"	Literatura gallega actual
600 Jun.	"	José Ángel Valente
601/2 Jul.Ag.	"	Aspectos de la cultura brasileña
603 Sep.	"	Luis Buñuel
604 Oct.	"	Narrativa hispanoamericana en España
605 Nov.	"	Carlos V
606 Dic.	"	Eça de Queiroz
607 Ene. 2001		William Blake
608 Feb.	"	Arte conceptual en España
609 Mar.	"	Juan Benet y Bioy Casares
610 Abr.	"	Aspectos de la cultura colombiana
611 May.	"	Literatura catalana actual
612 Jun.	"	La televisión
613/14 Jul/Ag.		Leopoldo Alas «Clarín»
615 Sep.	"	Cuba: independencia y enmienda
616 Oct.	"	Aspectos de la cultura venezolana
617 Nov.	"	Memorias de infancia y juventud
618 Dic.	"	Revistas culturales en español

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS TEMÁTICOS

619 Enero 2002		Álvaro Mutis
620 Feb.	“	La primera mirada moderna
621 Mar.	“	Ciudades neobarrocas de Hispanoamérica
622 Abr.	“	Silvina Ocampo (1903-1993)
623 May.	“	Memorialismo y guerra civil
624 Jun.	“	La razón en el siglo XXI
625/26 Jul.Ag.	“	Luis Cernuda (1902-1963) Filiberto Hernández (1902-1964)
627 Sep.	“	La filosofía en Hispanoamérica
628	“	Juan Marsé
629 Nov.	“	Aspectos de la cultura paraguaya
630 Dic.	“	La radio
631 Ene. 2003		Homenaje a Manuel Alvar
632 Feb.	“	Aspectos de la cultura uruguaya
633 Mar.	“	Jorge Amado
634 Abr.	“	Manuel Puig
635 May.	“	Karl Popper
636 Jun.	“	La movida madrileña
637/38 Jul.Ag.		Alejandro Rossi El arte y la comida
639 Sep.	“	Jorge Amado
640 Oct.	“	Elías Canetti
641 Nov.	“	Letra y música de Cuba
642 Dic.	“	Arte latinoamericano actual
643 Ene. 2004		Literatura y pensamiento
644 Feb.	“	Aspectos de la literatura argentina
645 Mar.	“	Arquitectura latinoamericana
646 Abr.	“	Literatura y religión en Hispanoamérica
647 May.	“	Narrativa social española (1931-1939)
648 Jun.	“	El Caribe
649/50 Jul.Ag.		Alejo Carpentier Salvador Dalí
651/52 Sep.Oct.		La literatura hispoanoamericana en traducción Argentina: inmigración española y cultura
653/54 Nov.Dic.		España reconoce la independencia americana El portugués: lengua y literatura

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 2004

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Euros	
España	Un año (doce números)	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
		Correo ordinario	*Correo aéreo*
Europa	Un año	109 €	151€
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Agencia Española de Cooperación Internacional
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Centenario de Juan Valera

Germán Gullón

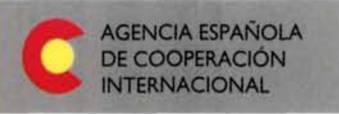
Marta Cristina Carbonell

Adolfo Sotelo Vázquez

Gemma Márquez Fernández

María de la Concepción Piñero Valverde





DIRECCIÓN GENERAL
DE RELACIONES
CULTURALES Y CIENTÍFICAS





5 euros